شعبان يوسف

ضحايا يوسف إدريس وعصره

بتانة

الطبعة الأولى 2017



www.battana.org

الاشراف العام

د.عاطف عبيد

atif@fditc.net

رقم الإيداع

2017 / 1749

الترقيم الدولي

978 – 977 – 6233 – 32 – 4

الفهرس

مقدمة

منذ فترة طويلة لفتت نظري ظاهرتا الاستقطاب والاستبعاد في الثقافة المصرية، وربما كذلك الثقافة العربية، وكثافة التكريس الذي يحدث لتأصيل وتعميق وتوسيع هاتين الظاهرتين، ولكي يتم ذلك التكريس، تحدث ظواهر مصاحبة هامشية أو داخل المتن نفسه، وغالبًا ما تكون تلك الظواهر المصاحبة مصنوعة ومؤثرة، ولا تترك القارئ حرًّا للاختيار، أو الانحياز الطبيعي، فالقارئ البسيط أو غير البسيط، يجد نفسه –دائمًا- أمام آلات دعائية أو سياسية تلعب الدور الرئيسي في تكريس كاتب معين، أو شاعر ما، أو كاتب للقصة، وتظل الآلتان تعملان بقوة وانتظام واحترافية، حتى يتم تدشين وتتويج ذلك الشاعر أو الكاتب أو القاص.

ولم تكن هذه الظاهرة حديثة على المستوى العربي، ولا على المستوى الإقليمي، ولكنها تعمل منذ اكتشف الخليفة أو الأمير أو الوالي الحاكم، أهمية الشاعر في الدعاية وفي الاصطحاب وفي أن يكون سميراً في جلساته الخاصة، ومادحًا في محافله العامة، ومؤازرًا في الحروب والغايات السياسية العديدة والكبرى، ولنا في أبي الطيب المتنبئ

أخبار وعظة وأدلّة وفيرة، وهناك اصطلاحات تم صكها مثل «**شاعر الرسول**»، و«**شاعر الأمير**»، و«**شاعر الخليفة**»، وهكذا...

وبالطبع فلابد أن تتوفر في الشاعر أو الكاتب المدعوم، والمبشّر بالحماية من جناب السلطان، صفات عديدة، أول تلك الصفات أن يكون موهوبًا كبيرًا، لكي يكون قادرًا على الإقناع والإمتاع والمسامرة، وكذلك الدفاع عن الحاكم عند الطلب، والقدرة على كتابة الخطابات العديدة، وفي أوجهها المختلفة الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية، وأيضًا الهجوم على خصوم الحاكم وتسفيههم والسخرية منهم لدرجة التمزيق، ولا بد أن تأتي كل تلك الخطابات في صياغات طبيعية أو شبه طبيعية، وهذا لا يمنع أن يثأر الشاعر أو الكاتب لنفسه عندما تدور الدوائر لإقصائه، فـ«**قصر**» الحاكم كان دومًا ومازال يتداول الذهاب إليه- من الكتّاب والفنانين والشعراء- محترفو الدسائس وألاعيب النفاق، ومن هنا يكيد الكلّ للكل في أروقة السلطة، ويعمل كل لحسابه الخاص، أو لحساب جماعته، وتتم عمليات الإزاحة والإحلال والإبدال والتصفية والاغتيال وفقًا لمواهب أخرى في حبك الدسائس والمؤامرات والحيل الخسيسة، وتراثنا العربي مكدس بتلك الدسائس، والمتنبئ أحد الضحايا الكبار في ذلك التراث، وقد دفع حياته كاملة طعامًا دسمًا لتلك المؤامرات.

وفي العصر الحديث لنا في عباس محمود العقاد والدكتور طه حسين دلائل قوية، فالعقاد المثقف العصامي والجريء ومتعدد المواهب،

كان مغريًا للاستقطاب والاستبعاد والاستئناس والاستكتاب بشكل واسع وعميق، وذلك على المستويات الثقافية والفكرية والسياسية، وقبل أن يصفه الزعيم سعد زغلول بـ**«الكاتب الجبّار»**، كان قد أسّس لنفسه ولاسمه ولكتاباته عرشًا عاليًا عند المصريين، منذ أن هاجم الشاعر أحمد شوقي، والناثر مصطفى لطفي المنفلوطي، وكان الناس يجدون في هجومه بعض الوجاهة والإقناع والتشفي، لذلك كان عرشه يتكون بقوة وثبات دون أن يهاب أحدًا، ذلك العرش الذي كان يهابه كتّاب وأدباء وساسة كثيرون، والعقاد كانت لديه القدرة على أن يخوض معاركه بكافة الأسلحة المتاحة، وكان يستخدم كل عبارات التشويه والتسفيه والتسخيف والمجاز والبلاغة والهجاء والمعرفة والأخبار الصحيحة والكيدية، أي كان سلطة ثقافية كاملة، ومن هنا جاءت علاقته بالزعيم سعد زغلول، وهذا ما دفعه أن يجهر بصداقته للزعيم، وبالطبع لم تكن العلاقة كاذبة في أي وجه من وجوهها، فالعقاد السياسي والثقافي والفكري والإبداعي، هو أحد تجليّات ثورة ١٩١٩، وأحد المنتجين لثقافتها وصحافتها وخطابها وتوجهاتها ودستورها، وهو ليس المادح الأجوف ولا المفتعل ولا الرخيص، ولكن مديحه لسعد زغلول كان منطلقًا من قناعات عميقة، وهذا ما جعل الصحائف الوفدية مثل **«البلاغ»** و**«البلاغ الأسبوعي»**- وهما أعلى الصحف انتصار لسعد زغلول ولحزب الوفد- أن تعتمد على قلم العقاد في الدعاية السياسية، وفي الثقافة الأدبية، وكذلك استعانت به

مجلة «**روز اليوسف**»، وكان قلمه ممتعًا ومقنعًا للوفديين، ومخيفًا لغيرهم في آنٍ واحد، مما جعل العقاد تيّاهًا بذاته وبثقافته وبمواقفه العنيدة.

من هنا تأسست سلطة عباس محمود العقاد في الثقافة المصرية، وكذلك في الحياة السياسية، وقامت حروب بينه وبين عديد من الكتّاب والمبدعين والسياسيين، وشهدت تلك الحروب مجازر كبرى، وأشهر تلك المعارك كانت مع الشاعر والأديب مصطفى صادق الرافعي، وتبادل الاثنان أقسى وأقصى العبارات والشتائم والأوصاف، ولم تتوقف المعارك عنده أو عند خصومه فحسب، بل توالدت ونمت حتى وصلت إلى تلاميذه ومريديه، فعندما كتب- في أواسط عقد الأربعينيات- الشاعر محمد سعيد العريان كتابًا عن الرافعي، ونشره مسلسلًا في مجلة «الرسالة»، وفي تلك المقالات تعرّض للمعارك الشهيرة بين القطبين «العقاد والرافعي»، وانتصر العريان –بالطبع- لأستاذه الرافعي في تلك المعارك، لم يتركه الأديب سيد قطب يكتب وينشر ما يكتبه دون إثارة الزوابع، بل ظلّ يردّ عليه، ويقارعه الفكرة بالفكرة، والحجة بالحجة، والصرخة بالصرخة، حتى لو كانت حجج سيد قطب تنطلق من مزاج عصبي واضح، وتوسعت المعركة، وشملت أطرافًا أخرى مثل المحقق الكبير محمود محمد شاكر الذي عقّب على سيد قطب في خمسة ردود، وكذلك شملت المعركة أطرافًا أخرى شهدتها على صفحات المجلة.

ولم تكن مسيرة عباس العقاد، بعيدة عن ما حدث للدكتور طه حسين، فطه حسين الكاتب والباحث والمفكر الطليعي، والذي تعرّض لأبشع حملة تشويه في القرن العشرين، ونال قدرًا واسعًا من الهجوم والتجريح والاستبعاد، ودبجّت فيه العرائض والمقالات والكتب، ولم يتوقف الأمر على التشويه والتجريح والمطالبة بطرده من الجامعة، بل وصل إلى التكفير والتحريض على قتله، ومن أجل ذلك كتب طه حسين كتابه القصصي والسيرذاتي «**الأيام**»، ونشره مسلسلًا في مجلة «**الهلال**» عام ١٩٢٧، وكان هذا لتهدئة الأجواء وإيثار السلامة قليلًا، وكان ذلك بمثابة هدنة مع الخصوم، أو استراحة محارب، راح يتأمل فيها الدكتور رحلته منذ أن ولد وعاش في القرية، ثم دخل الأزهر، ولاقى فيه بعض الأهوال، وسرد طه حسين في كتابه هذا، وقائع ثرية في حياته، وأحداثًا تثير الإعجاب به، لكي يقول لكل من هاجموه وكفرّوه: «**هذا أنا، وهذه هي رحلتي، وتلك هي بعض أدلتي لصحة موقفي**».

والمدهش أن الدكتور طه حسين الذي نال قدرًا كبيرًا من الأذى والاستبعاد، راح يمارس ذلك الأذى على بعض الكتّاب الآخرين، ومن هؤلاء الكتّاب الدكتور زكي مبارك، والذي استبعده طه حسين من الجامعة، وراح يستخدم سلطاته الأكاديمية والثقافية والسياسية – كذلك- في التنكيل به، وما جرى على زكي مبارك من ناحية طه حسين، أجراه طه حسين على آخرين، والذي يراجع كتاباته عن الشاعرين إبراهيم ناجي وعلى محمود طه، وعن الكاتب إبراهيم المصري- في

الجزء الثالث من كتاب «حديث الأربعاء- سيدرك القدر الذي كان يحمله طه حسين من قسوة غير مبررة ثقافيًا ولا نقديًا ولا أدبيًا، ولكن القسوة كانت آتية من منطقة أخرى، هي مساحة السلطة التي راح طه حسين يشغلها في الحياة الثقافية والسياسية، تلك السلطة التي كانت تشبه الوصاية، والنبرة التعليمية، والأستاذية الصارخة، خاصة بعد أن انتقل من موقع **«العداء مع حزب الوفد»**، إلى موقع **«المناصر والمؤيد»**، وذلك بعد الصلح الذي تم بينه وبين قيادة الحزب والرئيس مصطفى النحاس باشا، وراح طه حسين يكتب في غالبية صحف الوفد، وأسس جريدة الوادي، وهكذا كانت تتكون السلطات الثقافية التي لا يشق لها أي غبار، وتمارس في كثير من تجليّاتها أنواعًا كثيرة من التسلط، رغم تنويرية جوانب كثيرة أخرى في خطاب وتوجه هذه السلطات.

أعتقد أن ذلك الحديث –ربما- لا يطيب لكثيرين، لأنه يضرب في ثوابت كانت ومازالت لها آثار عميقة في ثقافتنا وجامعاتنا وأكاديميينا وتوجهاتنا الأدبية والسياسية والفكرية، وكأن التاريخ يثبت عند فكرة واحدة ولا يتحرك، ولا تثيره أي اكتشافات جديدة، ولا تهزّه وجهات نظر حديثة، وهناك بعض الأفكار أخذت شكل النصوص المقدسة، وبعض الزعماء صاروا أقرب للآلهة وربما الأنبياء، فسعد زغلول هو الزعيم للأبد، وكذلك مصطفى كامل، وبالتأكيد جمال عبد الناصر، وبالتالي تصبح مسألة التعدد شبه مستبعدة ومريبة، ومن ينادى

بقبول المختلف، لا بد أن يتم التشكيك في ذمته الدينية أو الوطنية أو القومية وهكذا، وفي المقابل تتم مصادرة بعض الكتّاب أو الساسة أو الشخصيات العامة للأبد، وصكّ أوصاف لها تظل فاعلة وتتردد طوال العهود المتتالية، مثلما صودرت وطنية إبراهيم الهلباوي، الذي ترافع في قضية حادثة دنشواي، وأطلق عليه العامة والخاصة «جلاد دنشواي»، وظلّ طريدًا طوال الدروس التاريخية ومنبوذًا، رغم عبقريته في القانون، ورغم محاولاته المستميتة في تقديم ما يصلح للغفران أو السماح، ويصرّ الدارسون والباحثون والكتّاب استبعاده دائمًا من الإطار الوطني، كذلك أحمد فتحي زغلول باشا، الذي كان شريكه في القضية، دائما ما يوصم بالخائن وعميل الانجليز، ورغم مجهوداته الأخرى خارج نطاق القانون والمحاماة، مثل ترجماته المهمة، إلا أنه يتم وصفه بكل تلك الصفات السلبية، وكذلك الكاتب والأديب سيد قطب، الذي تم اختصاره وتلخيصه في انخراطه في نشاط جماعة الإخوان المسلمين، رغم إنتاجه النقدي والأدبي والفكري الذي ظلّ لمدة تزيد عن ربع القرن، ودفعه لكتّاب مثل نجيب محفوظ ويحيى حقي إلى الأمام.

وعلى العكس نجد شخصيات مثل سعد زغلول ومصطفى كامل ومصطفى النحاس، مهما سرد البعض سلبيات كانوا قد ارتكبوها في حياتهم، تلك السلبيات التي أفصح عنها زملاء لهم في العمل، إلا أن الصور العظيمة التي ظلّت مرسومة في وجدانيات الأجيال

المتعاقبة، تأبى أن تتغيّر، وتثبت بشكل أسطوري أمام أي محاولات عاقلة وموضوعية ومحايدة لقراءة التاريخ بشكل حرّ عن المذاهب السياسية، وبعيدا عن العواطف الملتهبة، ونزيهة إلى أبعد مدى، ولا أغراض في تلك القراءات سوى الوصول إلى الحقائق الناصعة والأكيدة والبيضاء.

ولا أريد الاستفاضة في سرد نماذج وأقاصيص عن ذلك الثبات والجمود في قراءة الأحداث والشخصيات والأفكار، ولكنني أريد القفز إلى المرحلة التي تلت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وحدث ذلك التحالف بين السلطة السياسية وبعض فرق اليسار المصري، ومحاولة تلك السلطة في استقطاب بعض الرموز الناجحة والموهوبة في كل المجالات، وبالطبع في المجال الثقافي والفني، ومن هنا استقطبت السلطة كتّابًا من طراز خاص، هؤلاء الكتّاب الذين حققوا ذيوعًا ملحوظًا على المستويين الشعبي و النخبوي، وكان يوسف إدريس أحد هؤلاء الكتّاب، بعد مناوشة قصيرة جدًا بينه وبين السلطة عام ١٩٥٤، وبعد صدور مجموعته القصصية الأولى «**أرخص ليالي**»، ولا يعرف أحد مدة تلك المناوشة ولا أبعادها ولا عمقها، وكل من كتب تاريخ تلك الواقعة التي تعلن عن ملابسات «**حبسة**» يوسف إدريس، لم يحققوا ولم يدققوا ولم يصدقوا بالمرة في رواية الواقعة، ولكنهم اخترعوا تاريخًا، و»دبلجوا» أحداثًا، ولفقوا مواعيد متناقضة حول حقيقة ما حدث، لكي يبدو التحالف بين يوسف إدريس والسلطة السياسية جاء بعد

خلاف بينهما، وكأن ذلك التحالف يطبّق «**المثل**» القائل: «**ما محبة إلا بعد عداوة**»، ولكن الحقائق تقول عكس ذلك تمامًا، الحقائق تقول بأن المحبة كانت موجودة دائمًا، وكما كتب فاروق عبد القادر في كتابه «**اليقين المراوغ**» في قصص يوسف إدريس، ما معناه أن يوسف إدريس من الممكن أن يكتب نقدًا، ومن الممكن أن يهتف في مواجهة عيب ما في السلطة الحاكمة، ولكنه يعرف جيدًا كافة المساحات المتاحة له، ويعرف متى يقف أمام الخطوط الحمراء، وفي متن الكتاب تفصيلات أكثر عن ذلك، وكما صرخ نجيب سرور في أخريات حياته في خطاب موجه ليوسف إدريس، ويصفه بأنه صاحب ميل عميق لدى أي سلطة، وذلك تعقيبًا على هرولته نحو السيدة جيهان السادات فقال له: «**باقة الورد التي أرسلتها لك جيهان السادات لا تستحق منك مقالاً حتى لو كانت زوجة كسرى**» مجلة أدب ونقد، ديسمبر ١٩٨٧.

وأؤكد بأن كل هذه الأمور لا تنقص من تقديري لموهبة يوسف إدريس العاصفة في القصة القصيرة على وجه الخصوص، ولا تنقص من صدقيته كذلك، فهو كان يفعل كل ذلك منطلقًا من شعوره الطاغي بذاته الفنية والأدبية والثقافية، ذلك الشعور الذي جعله لا يرى أحدًا قبله أو بعده أو أمامه، وراح يطيح بكل من سبقوه، وقال بأنه أول من كتب القصة «**المصرية**»، وهكذا ألغى جيلين أو ثلاثة أجيال كاملة، منذ محمد ومحمود تيمور وحسن محمود وإبراهيم

المصري ومحمود طاهر لاشين ويحيى حقي وإحسان وعيسى عبيد، ثم سعد مكاوي ومحمود البدوي ومحمود كامل المحامي ويوسف جوهر وغيرهم، ووجد من يقولون ذلك معه أو قبله أو بعده، وزعم كل هؤلاء بأن القصة كانت تدور -دومًا- في القصور، وتنبت أحداثها من علاقات غرامية بائسة ورومانسية، وزعموا أيضًا بأنها حريصة على التزام اللغة السردية الفصحى، وكل هذا التراث من القصص كان يريد أن يبلغ شكل ومضمون القصة الأوروبية، وكل هذه السمات التي ساقها **«نقاد يوسف إدريس»** كانت غير صحيحة ومزعومة وغير حقيقية.

وفي الوقت الذي كان عرش يوسف إدريس يتأسس، لم يتم استبعاد السابقين عليه فقط، ولكن تمّ كذلك تهميش مجايليه، ووضعهم في صف الدرجات الثانية أو الثالثة، مثل عبدالله الطوخي وسليمان فياض وصبري العسكري وبدر نشأت وعباس أحمد ومصطفى محمود وغيرهم، وراحت المساحة الإعلامية كلها تعمل لحساب يوسف إدريس، والأكثر إمعانًا في ذلك التكريس، راحت السلطة تعتمد يوسف إدريس ككاتب أول، ومن خلال علاقته بالقيادات السياسية، كان كل شيء يتم بيسر وسهولة له ولقصصه، وكان موجودًا في كافة التمثيلات والمؤتمرات والترجمات وخلافه، وكان هو حريصًا على ذلك، وكان يخدم السلطة بكل ما يستطيع، وذلك في الفترة التي عمل فيها مع محمد أنور السادات، وكتب له كتابين كما ورد وذكرنا في متن الكتاب.

وفي إحدى «**الدردشات**» حول هذه الهموم مع العزيزين الأستاذ طارق الطاهر رئيس تحرير جريدة أخبار الأدب، والأستاذ إيهاب الحضري، هتف الحضري قائلا: «**عليك أن تكتب ذلك الكلام في سلسلة مقالات، ويكون عنوانها ضحايا يوسف إدريس**»، وبعد تردد حول هذا العنوان الحاد والقاسي، وريبتي من أن يكون عنوانًا صحفيًا حمّالًا لكثير من الأوجه، بعد تأمل طويل وهادئ للعنوان، راق لى ووجدت بالفعل أن هناك «ضحايا» لذلك العظيم وعرشه، وهناك غرقى في هذا المحيط الفني الهادر، وأفسح لي صديقي الأستاذ طارق الطاهر –مشكورًا- صفحات الجريدة، لتبدأ بالفعل نشر الحلقة تلو الحلقة فيها، وكانت المقالات تثير قدرًا واسعًا من الحراك والمناقشات حول إعادة قراءة وكتابة التاريخ الأدبي والثقافي على مدى العقود السابقة، وكذلك كانت هناك بعض التحفظات على العنوان، وكان الأستاذ والكاتب الكبير يوسف الشاروني يناقشني فور قراءته للحلقات واحدة بعد الأخرى، وكان محتجًا على العنوان بشدة، ولكنه كان يراه بشكل خاص، ويقول لي بأنه ليس ضحية أحد، وكنت أحاول إقناعه بأن لفظ الضحايا لا يشكّل إلا حالة أدبية موضوعية، ومفردة «**الضحايا**» لا تضير يوسف إدريس ولا تؤذي من حوله، ولكنني كنت أرى أن هناك ضحايا بالفعل، تم إقصائهم بقسوة من المشهد، وهناك آخرون يشكلون العصر، لذلك أصبح عنوان الكتاب «**ضحايا يوسف إدريس وعصره**»، بدلًا من «**ضحايا يوسف إدريس**» فقط، ورأيت

أن أضيف بعض الفصول حول شخصيات كانت موجودة وفاعلة ولها حضور متعدد، مثل لطفي الخولي وأبو المعاطي أبو النجا ومحمد سالم وعبد المعطي المسيري، وبالتأكيد أن لطفي الخولي لم يكن ضحية بأي معنى من المعاني، ولكنه كان أحد سمات العصر الذي عاش فيه يوسف إدريس وإحدى قسماته المميزة، وكان أحد المؤثرين فيه، وكان حضوره متعدد الجوانب، ولكنه كان كاتبًا للقصة القصيرة في الأساس، وبالمواصفات نفسها التي كانت قصة يوسف إدريس تسعى إليها، ولكنه لم يحظ بالاهتمام الذي حظى به يوسف إدريس، ولكنه يبقى علامة من العلامات المهمة التي كان يتسم بها عصر يوسف إدريس، والذي بدأ في الخمسينيات من القرن الماضي.

كذلك إضافة فصل عن إدوارد الخراط، والكشف عن علاقتهما، حيث أنهما كانا يسكنان في عمارة واحدة بحيّ **«باب اللوق»** في عقد الخمسينيات، وكان يوسف إدريس في ذهابه وفي إيابه يمرّ على الشقة التي كان الخراط وألفريد فرج يسكنان فيها، حيث كان يسكن في الدور العاشر، وكانا يسكنان في الدور الأرضي، وربما تلك المواقع الجغرافية، ترمز للمواقع السياسية التي كانوا يشغلونها، وفي زيارات يوسف إدريس المتكررة لهما، كانت تدور بينهم الحوارات حول الفن والأدب والثقافة، وخاصة حول فن القصة القصيرة، وبرزت الاختلافات بينهما- الخراط وإدريس- وكان حضور إدريس يتجاوز حضور الخراط بمراحل، وظلّ إدوار كاتب القصة، منتظرًا ما يقرب من عقدين، حتى

يستطيع أن يتنفس بقوة، ويكتشف المثقفون والنقاد والقرّاء على السواء تلك الموهبة الكبيرة التي تعطلت كل هذا الوقت، وراح إدوارد الخراط يعمل على قدميّ الإبداع والنقد، لكي ينال من الطريقة الإدريسية في القصّ، ويصفها دومًا بالكتابة الطيبة، وأعتقد أنه يضمر صفة أخرى غير الطيبة، ويبدو أنه يريد أن يقول عنها «**الساذجة**»، ويتضح ذلك من حديثه عنها الدائم، ووصفها بالحواديت والحكايات التي كانت سائدة، وتستمد قوتها من تلك السيادة، أي أنها قصص تساير الموجود، ولكنها لا تتمرد عليه، ولا تسائله، ولا تختلف معه، إنه- أي الخراط- يعتبر قصص يوسف إدريس متوائمة تمامًا مع الواقع، وليست ضده، ومن هنا كانت تغازل الوجدان الشعبي البسيط، لذلك كان من الضروري إضافة ذلك الحديث عن إدوارد الخراط وأفكاره عنه، وتمرده اللاحق على قصص يوسف إدريس.

كذلك الفصل الخاص عن «**أبو المعاطي أبو النجا**»، فهو أحد الكتّاب الذين بدأوا النشر قبل يوسف إدريس بعدّة شهور، رغم أنه يصغره بخمس سنوات كاملة، ولكنه لم يكن منخرطًا في شلل أو جماعات سياسية، ولم يكن يعمل في جريدة ينطلق منها للترويج لما يكتب، لذلك ظلّ حضوره هادئًا، وليس باهتًا، ويعتبر أبو النجا سمة بالغة النصاعة والهدوء لذلك العصر العاصف، عصر الحيرة والتساؤل والصعود القومي والانقلابات الفكرية الحادة.

أعلم بأن عنوان الكتاب، وكذلك القضايا المثارة، سيثيران قدرًا كبيرًا

من التساؤلات، وربما يغضب البعض، وربما ينال آخرون من الكتاب لأنني أحاول الاقتراب من العصب المكشوف للتاريخ الثقافي في مصر، ذلك التاريخ الذي يجهله أو يتجاهله كثيرون، ورغم ذلك فمن الممكن أن تكون هناك بعض المجازفات، وأتمنى مناقشتها، وربما تكون هناك أيضًا مبالغات أرجو تصحيحها.

ورغم أن عبقرية يوسف إدريس لم تتكرر حتى الآن، وكذلك لم يظهر الكاتب الذي أحدث تلك العاصفة التي أحدثها يوسف إدريس، إلا أن ظاهرتي الاستبعاد والاستقطاب قائمتان وفاعلتان بشكل أوسع، وتعمل الظاهرتان بضراوة، عبر دوائر أكثر تعددًا من الأزمنة السابقة، وبأدوات ليست شبيهة، وربما تكون نقيضة، فالدولة التي كانت تكرّس لكاتب بعينه أو لشاعر أو فنان ما، لم تعد موجودة، ولم تعد مقنعة مثلما كانت، ومن الطبيعي أن يصبح الكاتب المدعوم من الدولة مرفوضًا، ولكن دور النشر ومؤسسات المسابقات وآليات الترجمة والصحف والصدأ المتراكم في الكواليس والمؤامرات والدسائس والشللية والإعلام المرئي والمسموع والمكتوب والنقاد، كل هذه الآلات والآليات أصبحت بدائل فاعلة وقوية للدولة القديمة، وذات شأن في تكريس ظاهرتي الاستقطاب والاستبعاد، والتكريس لما هو بائس وضعيف وركيك وسطحي، وتجاهل ما هو أهم وأحفل بالقيمة والجمال.

ولا بد هنا من التنويه بأن القارئ سيلاحظ أن هناك بعض المعلومات تكررت بشكل أو بآخر، وذلك حسب الفكرة التي يراد التعبير عنها،

والتأكيد عليها، وبالتالي كان نوعًا من الالتزام بذكر بعض التفاصيل التي تزيد الأمر إيضاحًا، وحاولت بقدر الاستطاعة أن يكون أي تكرار يتضمن معلومة لم يسبق ذكرها، ورغم ذلك أستميح القارئ عذرًا في ذلك التكرار الذي تعذّر تجنبه في كثير من الأحيان.

وهناك تنويه آخر لا بد من إبرازه، وهو يخصّ مسألة المراجع، والتي لم أفرد لها تعقيبات وهوامش، ولكنني آثرت ذكر بعضها في متن فصول الكتاب، ولم أرد إثقال الكتابة بتلك الهوامش التي تخصّ البحث الأكاديمي، وبما أن كتابنا يخرج عن ذلك السياق، فآثرت تخفيف تلك الحمولة، وذكرت ما لا يجعل الكتاب مثقلًا بإعادة القارئ إلى نصوص ومجلات وكتب ليست متوفرة بيسر وسهولة، وكل ما أرجوه أن يكون الكتاب مقدمة لقراءة تاريخنا الثقافي على أضواء جديدة، وكما أن بطل الكتاب الرئيسي هو يوسف إدريس، إلا أنه كذلك محاولة لقراءة مسيرة جيل استطاع أن ينجز-على المستوى الفكري والإبداعي- الكثير، والذي نحتاج بشدة استعادته وقراءته وتحليله بشكل دقيق وواضح وجريء.

شعبان يوسف

٥ يناير ٢٠١٧

الفصل الأول

ضحايا العظيم يوسف إدريس

لم يصعد يوسف إدريس من فراغ مطلق وسديمي عندما ظهر على الساحة القصصية في مطلع خمسينيات القرن الماضي، ولم يأت من تيه أدبي مجهول أو متواضع علي مستواه الثقافي والسياسي والفكري الخاص به، والعام بالنسبة للحياة الثقافية والسياسية والفكرية في مصر، وهذا على مدي عقود منذ بداية القرن العشرين الحافل بالإنجازات الثقافية والفكرية...

ولا مجال بالطبع هنا لاستعراض الإنجازات المهولة التي أحدثها المثقفون والكتّاب والمبدعون على مدى سنوات القرن العشرين، منذ كتابات قاسم أمين عن المرأة، والدفاع عن كينونتها كإنسان حر أولًا، ثم المطالبة بكافة حقوقها المهدورة تحت مزاعم دينية متطرفة ومغلوطة، ثم كتابات الشيخ محمد عبده، ومحاولاته الشجاعة لإرساء دعائم تأويلات عقلانية للدين الإسلامي، مما أثار عليه المؤسسة الرجعية، والتي تدعم بشكل مباشر السلطات، وتحيا في خدمتها، وهذه المؤسسة الرجعية التي تعيش في ظل الدولة، عملت على مناهضة كل ما أتى به محمد عبده، ثم جاء بعده الشيخ علي عبد الرازق والدكتور طه حسين وإسماعيل أدهم وإسماعيل مظهر ومحمد فريد وجدي ومحمد حسين هيكل وخالد محمد خالد، ليأصّلوا ويعمّقوا ما جاء به محمد عبده...

وإذا كان ذلك على مستوى الفكر والتأويلات الدينية، فهناك في

القصة والرواية إنجازات لا تقل عن الإنجازات الفكرية بأي شكل من الأشكال، فكان الدكتور محمد حسين هيكل هو الأب الأول للرواية المصرية والعربية، ولا يشغلنا هنا ما كتبته أقلام أخرى قبل أن ينشر روايته «**زينب**» عام ١٩١٤، وكان قد نشرها أولًا بتوقيع «**مصري فلاح**» مسلسلة في الصحافة، وآثر ألّا يوقّع باسمه الشخصي، خوفًا من طغيان صفة الأديب التي لم تكن محمودة آنذاك، على صفة المحامي الموقرة، ولكنه بعد رواج الرواية وأثرها الواضح في الحياة الثقافية والأدبية، نشرها وكتب علي صدرها اسمه مفتخرًا بإنجازه وسعيدًا به.

وجاء بعده الكاتب محمد تيمور في مجال القصة القصيرة، وكتب أول قصة مكتملة عام ١٩١٣، ولكن القصة التي انتشرت وعرفت بشكل واسع، وتركت أثرًا واضحًا في قرائها، كانت قصة «**في القطار**»، والتي نشرها عام ١٩١٧، ثم نشرها بعد ذلك في مجموعة «**في المرآة**»، وبعده توالت الكتابة في هذا الفن الجميل، وحاول كتّاب هذا النوع من الفن، أن يخلّصونه من النزعات المتأثرة بالطابع الأوروبي، وحاولوا تمصيره وتعريبه، وإبداعه بروح مصرية خالصة وعميقة، وفي تلك الفترة برزت أسماء مهمة على مستوي هذا الفن، وعلى رأس هذه الأسماء كان شحاتة وعيسي عبيد وإبراهيم المصري وحسين فوزي ومحمود طاهر لاشين ومحمد أمين حسونة وأحمد خيري سعيد ومحمود تيمور وحسن صادق ويحيى حقي وغيرهم.

كان هذا هو جيل القصة القصيرة الأول، والذي ترك بصمات واضحة في بنية وروح هذا الفن، وجاء بعده جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية

مباشرة، والذي شمل أعلامًا مهمة مثل سعد مكاوي وعبدالرحمن الخميسي ومحمود البدوي ومحمود كامل المحامي وحسين العقاد وأمين ريان وعباس خضر وسهير القلماوي وأمين يوسف غراب وغيرهم، حتى جاءت حقبة الخمسينيات، وقدمت طفرة فعلية في القصة القصيرة، وتجاوزت إشكاليات كثيرة علي مستوى الكتابة، هذه الإشكاليات التي كانت تغرق بعض القصص في الرومانسية الفضفاضة- عند بعض الكتّاب وليس غالبيتهم- لدرجة أنها تدفع القارئ إلى حالات من الإملال والضجر، لذلك كانت أربعينيات القرن الماضي مدرسة لتخريج دفعة جديدة من كتّاب القصة القصيرة، وكان على رأس هذه الدفعة العبقري محمد يسري أحمد، وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس ويوسف الشاروني وإدوارد الخراط ومصطفى محمود ومحمد صدقي وبدر نشأت وصلاح حافظ ومحمود السعدني وعبدالله الطوخي وفاروق منيب ونعمان عاشور وألفريد فرج وصبري موسي وسليمان فياض وغيرهم.

وبالفعل أصدر بعض هؤلاء مجموعات قصصية في عقد الخمسينيات، فكانت «**العشاق الخمسة**» ليوسف الشاروني عام ١٩٥٤، و«**عمّ فرج**» لنعمان عاشور ١٩٥٤، و«**أرخص ليالي**» ليوسف إدريس ١٩٥٤، ثم توالت على مدى العقد مجموعات قصصية «السماء السوداء» ثم «**جنة رضوان**» لمحمود السعدني، ثم «**مسا الخير يا جدعان**» لبدر نشأت، ثم «**الأنفار**» لمحمد صدقي، و«**أرض المعركة**» لعبد الرحمن الشرقاوي، و«**أكلْ عيش**» لمصطفى محمود، و«**أرزاق**» لسعد الدين

وهبة، وهكذا يعتبر عقد الخمسينيات عقدًا لتفجر فن القصة القصيرة بامتياز وتوهجه.

وحدث أن برز اسم يوسف إدريس بشكل لافت، ولا يباريه أحد بأي شكل من الأشكال في هذا الحضور، كان ذلك عندما قدمه عبد الرحمن الخميسي في جريدة «**المصري**» عام ١٩٥٢، وقد كان نشر بعضًا من قصصه في مجلات «**القصة**» و«**قصص للجميع**»، ثم مجلة «**روز اليوسف**»، وظل اسمه يكبر وينتشر ويجدّ بقوة، حتي أن جعلته مجلة روز اليوسف مشرفًا علي باب «**القصة القصيرة**»، وكان هو الذي يقرر أي القصص التي تنشر، وذلك منذ عام ١٩٥٣.

والطريف في الأمر، أن عبد الرحمن الخميسي الذي قدمه عام ١٩٥٢، وجد نفسه يحتاج لكي يقدمه إدريس عام ١٩٥٣، بعد أن صار اسم يوسف إدريس ملء السمع والبصر، حتي قبل أن يصدر مجموعته الأولي، فكتب إدريس مقدمة لمجموعة «**قمصان الدم**» القصصية للخميسي، التي صدرت عام ١٩٥٣، ويكتب إدريس في تلك المقدمة «**كانت القصة القصيرة قبل الخميسي وقفًا على طبقة معينة من الناس يكتبونها، وطبقة معينة يقرؤونها، وكان من أدوار الخميسي الخطيرة أن حطّم طبقية القصة، فأصبح ذا تجربة يكتب، وكل ذي حياة يقرأ، وصار البقال والكمساري، والصراف والبواب، من القراء المصريين، وكذلك اتجه المثقفون إلى حياتنا في قصصه**»... هذا اقتباس قصير من تقديم طويل، للتلميذ الذي سبق أستاذه، بفعل

عناصر كثيرة، منها المعلوم، ومنها المجهول الذي تكوّن في قنوات سياسية بعينها.

كانت التيارات اليسارية في ذلك الوقت تعمل علي قدم وساق لمؤازرة الثورة بشكل واضح وكبير، وكانت الثورة كذلك وقياداتها يستعينون بكتّاب ومبدعي وصحفيي اليسار في صياغة خطاب ثقافي مقبول ومستنير وتقدمي، فاستعانت بكتّاب وفنانين من طراز الفنان حسن فؤاد والفنان زهدي والشعراء فؤاد حداد وصلاح جاهين وصحفيين مثل محمد عودة وأحمد عباس صالح، وكان بعض هؤلاء يزاوجون العمل بين المجلات الرسمية، والتي تعبّر عن وجهة نظر السلطة أو الثورة في ذلك الوقت، وبين المجلات الخاصة المستقلة، وكان هناك حسن فؤاد النموذج الأبرز في تلك السمة، ففي الوقت الذي كان يعمل مع أحمد حمروش في إصدار مجلة «**التحرير**»، ويشرف عليها فنيًا، كان كذلك يصدر مجلة «**الغد**» المستقلة والخاصة، والتي تعبّر عن وجهة نظر اليسار بشكل خالص.

وبالطبع كان يوسف إدريس، الذي كان يضمه مكتب «**الأدباء والفنانين**» في منظمة «**حدتو**» مع حسن فؤاد، فتنشر له مجلة «**الغد**» قصة «**أبو سيد**» في عددها الأول، كما تنشر له مجلة «**التحرير**» قصة «**خمس ساعات**»، ولم يبد أي من هؤلاء الكتاب أدني تحفظ علي ذلك الأمر، إذ أن هناك علاقة نفعية بين الطرفين، والنفعية هنا ليست علي المستوي الشخصي، بقدر ما هي نفعية علي المستوي الثقافي والفكري

والسياسي، فيوسف إدريس ينشر قصصه في مجلات الدولة، والدولة تستوعب يوسف إدريس حتي تضمن سكوته بشكل أو بآخر.

ويوسف إدريس الذي كان يسكت علي المستوي الصحفي في كثير من الوقت، لم يكن يسكت أبدًا في تلك الفترة علي المستوي الإبداعي، فكتب قصصه الثائرة، والمكتوبة بشكل يصل إلي حدود فنية كبيرة، وأحدثت هذه القصص نقلة حقيقية في الكتابة القصصية، والإبداع عمومًا، وبعد إصداره مجموعته القصصية الأولي **«أرخص ليالي»**، انفجرت بالفعل نظرات نقدية مختلفة، فرحب به اليسار، بداية من علي الراعي وأحمد عباس صالح ومحمود أمين العالم ومحمد مندور وغيرهم، هاجمه آخرون مثل عبد المنعم شميس وأنيس منصور وغيرهم، وبالمناسبة ظلت حالة الشدّ والجذب هذه علي مدي حياته كلها، وكان يوسف إدريس محل تقديس تارة، ومحل هجوم تارة أخري، ولم تكن حالة أنيس منصور البداية، كما لم تكن حالة محمد عبدالحميد رضوان وزير الثقافة الأسبق نهاية، أقصد في حالة السبّ والتطاول، ولكن قبلهما وبينهما وبعدهما تعرض إدريس لحملات شرسة ومغرضة لتشويهه.

كانت مجموعته **«أرخص ليالي»**، البوابة الكبرى التي دخل منها يوسف إدريس إلى ساحة المجد، وعندها توقف نقاد كثيرون، وكتبوا مقالات ودراسات، وعقدوا ندوات ومناقشات، وبدأت الدولة نفسها تلتفت لهذا الصوت الذي صعد من بين كافة الكتّاب بهذا الشكل

العملاق، فيوسف إدريس ذو السبعة والعشرين عامًا، استطاع أن يهزّ عرش الثقافة في ضربة زمنية قياسية، و«**كأننا**» لم نقرأ قصة واحدة لكاتب مصري من قبل، وأصبح الكتاب يقولون عنه، مثلما قال هو عن الخميسي، بأن القصة قبل يوسف إدريس كانت خاملة ورومانسية ومملة وغير فنية وتقريرية، وأهيلت كل الصفات الركيكة على ما كان يكتب قبل إدريس، وبالتالي ظلّ إدريس لافتًا للانتباه جدًا، للدرجة التي محت آخرين تمامًا، وأبعدوا عن المشهد بقسوة وضراوة، وأصبح النقاد لا شاغل لهم سوي يوسف إدريس كاتب القصة والمسرحي والروائي والكاتب الصحفي.

وأصبح الجو والمناخ ملائمين لتدشين أسطورة، ومحو كل الظواهر التي نبتت على جوانب هذه الأسطورة، وتعطلت كافة الأقلام عن الظواهر القصصية الجانبية، بينما ظلت تعمل ليلًا ونهارًا في خدمة أسطورة يوسف إدريس، فكانت الدولة ترسله إلي الخارج لتمثيلها، وعندما تطلب جهات أجنبية ترجمة أعمال قصصية لكتاب مصريين، فلا يوجد سوى يوسف إدريس، وفي ذلك السياق يكتب محمد دكروب عنه بعد انعقاد المؤتمر الأول للكُتَّاب العرب في ١١ سبتمبر ١٩٥٤ في دمشق، وكان يوسف إدريس ذاهبًا لكي يقرأ قصة له في إحدى أمسيات المؤتمر، وعندما سأله دكروب، ما القصة التي سيقرأها؟، ردّ عليه إدريس بأنه لا يعرف، وكانت دهشة دكروب كبيرة، إذ كيف أنه لا يعرف، فقال له دكروب: «**كيف؟**»، ردّ إدريس بأنه لم يكتبها

بعد، واعتقد دكروب أن يوسف إدريس لا شك يعاني من جنون ما، ولكن «**إدريس**» عاجله بالإجابة، بأنه سوف يؤلف ويكتب القصة حالًا، وجن جنون الرجل فعلًا، فكيف يؤلف إدريس القصة تحت ملابسات كل هذه الظروف، وقبل انعقاد الأمسية بساعتين، وبالفعل حدث أن كتب إدريس القصة في ذلك الجو المتوتر، وكانت القصة هي «**الطابور**»، وهنا يصف دكروب، يوسف إدريس وصفًا أسطوريًا مهيبًا.

بالتأكيد أن يوسف إدريس قد أثرّت تلك النظرة النقدية عليه، ووضعت إحساسه بذاته في مراتب عليا، تصل إلي مستوي الغرور والغطرسة أحيانًا كثيرة، وجعلته بالفعل يتعالى على كل من حوله، ولكن هذا الأمر حاولت السلطة أن تكسره بشكل ما، فتم القبض عليه مع مجموعة من اليساريين في أوائل عام ١٩٥٥، وتفرج عنه في تمثيلية غير مقنعة في وقت ما من العام، ويعمل محمد أنور السادات علي استيعابه واستقطابه واستكتابه في أكثر الصحف انتشارًا، وهي صحيفة الجمهورية، والأدهى من ذلك فكان يوسف إدريس يكتب للسادات مقالاته، وبعض كتبه مثل كتاب «**الاتحاد القومي**»، وكتاب آخر عن قناة السويس باللغة الانجليزية، كما يكتب ناجي نجيب في كتابه «**يوسف إدريس... الحلم والحياة**»، ويلقى هذا الكتاب إعجابًا من جمال عبد الناصر شخصيًا، ومن هنا دخل يوسف إدريس أروقة السلطة من أوسع أبوابها، فأي الكُتّاب الذي تتاح له فرصة الاقتراب من الحكّام بهذه السهولة، وذلك اليسر».

وقرر يوسف إدريس أن يعيش تحت مظلة السلطة، لا يعارضها إلا بحسابات مدروسة بدقة، بل بالعكس كان يجاملها، ويوجه الإدانة إلي الذين كانوا رفاقًا له في يوم من الأيام، وذلك عندما أدانهم في روايته «**البيضاء**»، هكذا يكتب فاروق عبد القادر في دراسته التي وضع لها عنوانا يقول: «**البيضاء... أوراق يوسف إدريس القديمة وأكاذيبه المتجددة**»، وإن كنت لست مقتنعًا بتأويلات عبد القادر المفرطة في الإدانة، والتي تبحث في ضمير الكاتب، والبحث عن أدلّة للإدانة بعيدًا عن النص الفني ذاته، مستقلًا عن الملابسات التاريخية والشخصية التي يعمل عبد القادر ألف حساب لها في النقد الأدبي، مستبعدًا أن يكون ذلك هو الرأي الحقيقي ليوسف إدريس، هذا الرأي الذي أدان اليسار، واعتبره عبد القادر بأنه ممالأة للسلطة، وحالة من حالات بيع الذات والتاريخ لاستجلاب الأمان والمصلحة والاستقرار، هذه العناصر التي يرى عبد القادر أن يوسف إدريس كان حريصًا عليها، حتي لو كانت ضد المبدأ.

* * *

خرج يوسف إدريس من المعتقل، وانهالت عليه كافة أنواع التدليل، من السلطة ومن رفاقه القدامى على حد سواء، ففور خروجه من المعتقل، صدرت له مجموعة «**جمهورية فرحات**» القصصية في سلسلة «**الكتاب الذهبي**»، وذلك في يناير ١٩٥٦، ويكتب لها الدكتور

طه حسين بشموخه وقامته المديدة والرافضة للأدب الجديد آنذاك، واعتباره أن مصر تمر بمحنة أدبية علي يد هذا الجيل، وذلك في مقال شهير عنوانه «**محنة الأدب في مصر**»، هذا المقال الذي جرّ عليه سلسلة من المعارك، ودفع تلاميذه لكي يتطاولوا عليه.

إذن ما الذي جعل طه حسين يقبل أن يكتب مقدمة لكتابة لا يرضي عنها، أعتقد أنها السلطة السياسية، التي أجبرت طه حسين لكي يكتب تلك المقدمة، وفوضته أن يقول كل ملاحظاته في «**أدب ورصانة**»، وهذا ما حدث بالضبط، كتب طه حسين المقدمة، ولكنه ساق بعض ملاحظاته السلبية على أسلوب إدريس، ووجه له لومًا شديدًا، لأنه جعل العامية لغة أدب، بينما هي لن تكون علي وجه الاطلاق لغة أدبية، وصدرت المجموعة بهذه المقدمة الأزمة، والتي لم ينس يوسف إدريس وقعها عليه، فكتب فيما بعد موضحًا أن طه حسين هو الذي طلب منه كتابتها، وتعالى يوسف إدريس، حتى على طه حسين.

* * *

بعد ذلك مباشرة، وفي عام ١٩٥٧، صدر ليوسف إدريس مسرحيتان في كتاب واحد، وهما «**جمهورية فرحات وملك القطن**»، وكتب تقييمًا نقديًا موسعًا حول المسرحيتين الناقد الدكتور علي الراعي، والكاتب أحمد حمروش، والكاتبان من أعمدة ذلك الزمان العظمي في الثقافة المصرية، وكتبا بالطبع مادحين ومقرظين، رغم الفشل الذي عانته المسرحيتان بعد عرضهما، رغم توفر كافة الظروف، من حيث توفير

المخرج والممثلين والميزانية المطلوبة والبروباجندة الإعلامية التي تصنعها الدولة بكل جبروتها وقوتها.

لا أريد الإسهاب في العناصر التي راحت تعمل علي صناعة الأسطورة «**يوسف إدريس**»، ولا أريد أن يفهم من حديثي أن يوسف إدريس أقل من أن يكون أعظم كاتب قصة قصيرة جاء في مصر، ولكن هذه العظمة، عملت علي إزاحة كتاب كثيرين من المشهد، ظلوا يكتبون في تجاهل ونسيان دائمين، دون أي التفات من الساحة النقدية، إلا قليلًا، وكان إدريس نفسه يساعد علي ذلك، بعدما اعتبر نفسه أحد مطوري فن القصة القصيرة بعد تشيخوف مباشرة، فهو لا يذكر الكتّاب السابقين في مصر إلا قليلًا، وعندما يتذكرهم، يتحدث عنهم مقرونين بالفشل، أو الرومانسية الركيكة، أما من جاءوا بعده، فهو لم يتأخر في تقديم بعض الكتّاب الشباب، ولكنه كان يقدمهم بتحفظ واسترابة وربما غيرة كذلك.

* * *

ومن ضمن أخطاء عبد القادر النقدية، أنه قال بأن يوسف إدريس قدّم يحيى الطاهر عبدالله تقديمًا إيجابيًا كبيرًا، وأعتقد أن عبد القادر لم يقرأ هذا التقديم الذي كتبه يوسف إدريس لقصة «**محبوب الشمس**» في مجلة الكاتب أغسطس ١٩٦٥، ومن يتأمل هذا التقديم سيدرك علي الفور سلبيته، إذ كتب إدريس «**كنت أفضل ألا أنشر ليحيى الطاهر عبدالله هذه القصة، بل كنت أفضل فوق هذا ألا ينشر ليحيى ما يكتبه الآن، فهذا الشاب الصعيدي النحيف الأسمر**

الساخط على القاهرة والمدينة وكل شيء، يقوم كما سترون كاللمحات الخاطفة في هذه القصة بمغامرة فنية قد يجازى في نهايتها بلون فريد من ألوان القصة قد يتميز به وقد لا يخرج بشيء بالمرة، ولكني من أنصار المغامرة، فالحياة نفسها مغامرة كبرى لا تخرج منها الكثرة بشيء ولكن معظمنا أيضًا يكسب لذة الحياة المغامرة نفسها، كنت أفضل ألا أنشر له الآن حتى تنضج مغامرته وتنضج، ولكن يحيى مثله مثل الجيل الجديد جدًا من الكتاب سريع التبرم بالأشياء، وأولها قلة النشر سريع في اتهاماته وأولها أن الناس لا تريد أن تفهمه ولا تقوى على طريقته في الكتابة، مثله في هذه النقطة مثل حافظ رجب الذي تعجبني شخصيًا كتاباته وإن كانت لا تعجب كثيرين والذي سننشر له قريبًا قصصه باعتبارها نوعًا غريبًا جديرًا بالوقوف والمناقشة والتأمل».

هذا ما كتبه إدريس في تقديم الطاهر عبدالله، ولم يفلت حافظ رجب من يديه، ولكنه أراد أن يجرح كتابته باعتبارها من الألوان الغريبة في الكتابة، وتستحق أن تدرس من تلك الزاوية، وسنواصل لاحقًا متابعة ما كتبه يوسف إدريس فيما بعد عن آخرين، وتوقف بعض الكتّاب من جراء الإهمال الذي عانوه في تلك الحقبة الإدريسية من الزمان.

* * *

الفصل الثاني

من الذي صنع الأسطورة وكيف؟

عندنا في الثقافة المصرية خاصة، والعربية عامة، غرام وانتقام كبيرين في إطلاق المقولات الكبرى دون أدنى موضوعية، ودون أي حرص على دقة هذه المقولات وتأثيرها الذي تتركه في القارئ والتاريخ معًا، خاصة لو جاءت هذه المقولات من رموز وأعلام وقامات ثقافية وفكرية ذات حيثيات ملحوظة.

مثلاً لو قال أحدهم: «**إن فن الرواية قبل نجيب محفوظ، غيره بعده، وإن نجيب محفوظ غيّر وجه واتجاه وشكل ومضمون الرواية، منذ أن كتب رواياته في عقد الأربعينيات**»، أعتقد أن تلك المقولة المتخيلة، ولكنها منسوجة على منوال كتابات كثيرة مغرقة في هذا الإطلاق، تضرب في محو كافة المجهودات التي سبقت نجيب محفوظ، منذ رواية «**زينب**» لمحمد حسين هيكل عام ١٩١٤، ثم روايات فرح أنطون ونقولا حداد وعبدالرحمن رشدي، وتوفيق الحكيم الذي انتهي من كتابة روايته «**عودة الروح**» عام ١٩٢٧، ونشرها عام ١٩٣٣، ثم روايات المازني الذي عاصره نجيب محفوظ بعض الزمن، هذا بالإضافة إلى مجايله عادل كامل، صاحب روايات «**مليم الأكبر**» و«**ملك من شعاع**»، وهكذا!

هنا إهدار كامل لكافة المجهودات الأدبية السابقة، واللاحقة،

والمعاصرة، هذا الإهدار الذي توفره مقولات تتعامل مع المطلقات باستسهال دون بذل أي جهد في الدرس النقدي والببلوجرافي، الذي يدلنا بموضوعية إلى تاريخ النوع الأدبي الذي يتناوله الناقد في مقاله أو دراسته أو متابعته.

وليس الكسل التأريخي أو النقدي، هو المسئول الأول عن كارثة المقولات المطلقة، ولكن من الممكن أن تكون المجاملات عاملًا أساسيًا في رفع قيمة هذا، وتخفيض من قيمة ذاك، ومن الممكن أن تكون العلاقات السياسية لها حضور معقد في حالة تدشين شاعر أو قاص أو روائي، ولا أقصد الخلفية السياسية التي تعنى السلطة، ولكن الأحزاب السياسية المعارضة من الممكن أن تكون حاضرة بقوة في المشهد، ولدينا شواهد كثيرة حاضرة في التاريخ الأدبي والثقافي تدل على كل هذه الملابسات، منذ عصر الإحياء الشعرى والفكري والقصصي.

ويصل الأمر أحيانًا لصناعة أساطير لا يستطيع الباحثون مسّها من قريب أو من بعيد، وتختلط تلك الأساطير بالعقائد والأديان أحيانًا، لتصبح تابوهات مريبة لكل من يتناولها نقديًا بالملاحظات والنقد، وعندنا أسطورة أحمد شوقي أمير الشعراء والذي بايعه الشعراء العرب جميعًا، وكتب مجايله حافظ إبراهيم يقول في قصيدة:

(أمير القوافي قد أتيت مبايعًا

وهذى وفود الشرق قد بايعت معي)

وكذلك أسطورة فكرية مثل عباس محمود العقاد والذي لقبه

البعض بالكاتب الجبار والعملاق والفذّ وهكذا، أو أساطير صحفية مثل محمد التابعي أو مصطفى أمين أو محمد حسنين هيكل، ومن الطبيعي أننا سنجد أشباهًا لهم، وربما يفوقونهم في الصحافة، ولكن حسب إمكانيات عصورهم، مثل عبد القادر حمزة وأمين الرافعي وأحمد حافظ عوض، وحدّث ولا حرج في مجال الأساطير الفنية مثل كوكب الشرق أم كلثوم وعبد الحليم حافظ وهكذا. ولا يعنى هذا الحديث، أو تلك المقدمة، للتقليل من شأن أي واحد من هؤلاء على الإطلاق، بل هناك دومًا مبررات قوية لترشيح هذا الكاتب أو ذاك الفنان أو الأديب، ليكون أسطورة، هذه الأسطورة التي تمحو- للأسف- كافة الظواهر الأقل موهبة، أو الأقل نفوذًا.

وبالتأكيد فالكاتب الراحل الكبير يوسف إدريس هو أحد الأساطير الكبرى في عدة أجيال متعاقبة، وراح إدريس نفسه يتعامل مع أسطورته على اعتبار أنها حقيقة موضوعية، لا لبس فيها، أسطورة نقية وواضحة وضدّ الزمان والمكان، أي أنها تتجاوز المكان المصري والعربي، لتصل إلى حدود العالم، فهو الذي طمح ليكون الخليفة الأول وربما الأوحد لأنطون تشيخوف، وقال ما معناه ذلك في حواره مع غالي شكري في كتابه **«يوسف إدريس... فرفور خارج السور»**، وكان ينظر إلى الكتّاب الذين سبقوه نظرة تستخف بإبداعاتهم، واعتبارها -على بعضها- كتابة رومانسية، وكتابة كانت مخصصة للطبقة الوسطى، متجاهلًا النضالات التي بذلها كتاب القصة القصيرة

على وجه الخصوص منذ العقد الثاني من القرن العشرين، وأخص بالذكر الكتّاب محمد تيمور وإبراهيم المصري وشحاتة عبيد وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود كامل المحامي وغيرهم، والذين أفنوا أعمارهم في محراب ذلك الفن، وأنشأوا مجلات متخصصة للقصة القصيرة فقط، مثل مجلة **«الفجر»** التي أنشأها محمد تيمور، ثم مجلات الـ**«١٠قصص»** والـ**«٢٠ قصة»** التي أنشأها محمود كامل المحامي، ثم مجلة **«القصة»** التي كان يرأس تحريرها الشاعر إبراهيم ناجى، ومجلة «قصص للجميع» التي كان يرأس تحريرها فائق الجوهري، ويملكها يس سراج الدين، هذا فضلًا عن أن المجلات الأدبية الأخرى كانت تنشر على مدى عقود القرن العشرين قصصًا لكتاب كثيرين، وهذه المجلات مثل **«الرسالة»** و**«الرواية»** لأحمد حسن الزيات، والثقافة لأحمد أمين، و**«مجلتى»** لأحمد الصاوي محمد، ومجلة **«الكتاب»** لعادل الغضبان، و**«المقتطف»** ليعقوب صروف ومن بعده فؤاد صروف، و**«الكاتب المصري»** لطه حسين، وكذلك كانت المجلات السياسية والفنية مثل مجلات **«المصور»** و**«آخر ساعة»** و**«الاثنين والدنيا»** و**«مسامرات الجيب»** وغيرها تنشر قصصًا لكتاب شباب ومرموقين على السواء.

وبالتأكيد أن هذه الكتابات الغزيرة التي تناثرت على مدى أكثر من ثلاثة عقود من الزمان، لا يمكن النظر إليها باستخفاف، أو محوها تمامًا، أو اختصارها في جملة يقولها بشكل مطلق يوسف إدريس، أو

بعض النقاد الذين كتبوا عنه، واستقبلوه استقبالًا خرافيًا.

وكان إدريس يضع تصورات عن أسطرة الكاتب، وينقل عنه فؤاد دوارة في مقال كتبه عن روايته «**الحرام**» في يونيو ١٩٥٩، فيقول: «**وليوسف إدريس نظرية في القصة، فهو يعتقد أن القصة لا بد أن تكون قصة إنسان ما أو شيء ما، فإذا كان للدولاب مثلاً طول وعرض وارتفاع، فإن بعده الرابع هو قصته... قصة الدولاب... فلكل شيء ولكل إنسان قصة... وقصة واحدة في رأى يوسف إدريس... بحيث إذا عالج كاتبان كبيران قصة إنسان واحد، فلابد أن تلتقى قصتاهما في كثير من خطوطها الرئيسية في الاهتداء إلى هذه القصة الواحدة بقدر ما يكون حظ قصته من النجاح**».

ماذا يعنى ذلك؟ يعنى أن قصة يوسف إدريس لا تتكرر، ولا يستطيع أن يكتبها أحد غيره، وكان إدريس في ذلك الوقت قد أصدر ثمانية كتب في وقت قصير جدًا، وقد جاء التعريف الأول على غلاف مجموعته الأولى «**أرخص ليالي**» تعريفًا لا غبار عليه ولا مبالغات، وصدرت المجموعة عن سلسلة «**الكتاب الذهبي**» عام ١٩٥٤، يقول التعريف: «**ولد يوسف إدريس في ١٩مايو سنة ١٩٢٧... بدأ كتابة القصة عام ١٩٥٠... وظهرت أولى محاولاته في مجلات «القصة» و«قصص للجميع» و«الكاتب» و«الملايين»... تخرج من كلية الطب عام ١٩٥١ وعين طبيبًا بمستشفى القصر العيني... أصبح من كتاب جريدة «المصري» عام ١٩٥٣، وتميزت قصصه بشيئين أساسيين،**

الأول: ابتعادها عن الرومانسية المعلقة والمشاكل المجردة وتأسيسها واقعية جديدة بسيطة، والثاني: ارتفاع أسلوبها عن مستوى لغة القواميس والمعاجم الميتة إلى مستوى لغة الشعب الحية المتطورة... ومنذ ذلك الوقت أصبح لأدبه هدف واضح، وأتاحت له «روز اليوسف» أن يواصل السعي وراء هذا الهدف... فاختارته مشرفًا على تحرير باب القصة فيها».

هذا هو التعريف الذي كتبه محرر السلسلة والمشرف عليها، ورغم أن المعلومات كلها صحيحة، ولكنها عملت على تدشين يوسف إدريس بشكل واسع وكبير، وأهّلته ليكون مشرفًا على قسم الأدب في مجلة كبيرة مثل مجلة **«روز اليوسف»**، وترشحه الدولة ليذهب ممثلاً لها في المؤتمرات، ويتميز هذا التدشين بأن ساهمت فيه الدولة التي أوفدته واختارته ورشحته، وكذلك اليسار الذي كان إدريس قادمًا منه بقوة...

ولكن بعد ذلك التدشين المبدئي للأسطورة، راح يوسف إدريس ضحية للخلاف بين السلطة واليسار، فقبض عليه ضمن مجموعة كبيرة من اليساريين، ولكن هناك القصة الشهيرة التي قيلت بشأن خروجه مع الشاعر كمال عبد الحليم والفنان زهدي العدوي، وهي أن الدولة احتاجت لهم لكي يذهبوا إلى السودان، حتى يتفاهموا مع الشيوعيين السودانيين، لكي يتوسطوا بين الدولة المصرية، والدولة السوفيتية، عبر وسيط شيوعي سوداني، والذين يستطيعون تنفيذ

هذه الوساطة هم يوسف إدريس وصحبه...

قصة ساذجة جدًا، يكتبها أحمد حمروش، ويصدقها الجميع دون أي مراجعة، ودون التشكيك في مفرداتها، ويتناولها كل متابعي سيرة يوسف إدريس، وكأنها حقيقة واقعية قائمة في حياة يوسف إدريس، لذلك أفرجت السلطة عن يوسف إدريس وأوفدتهم بملابس السجن فورًا إلى السودان، وهذه الحكايات تعتبر حشو للأسطورة كإحدى بهارات الطبخة العجائبية، وكأن السلطة كانت عاجزة على المستوى العام والسياسي عن إيجاد ممثلين غير هؤلاء الثلاثة، هذه الدولة التي قامت على أعمدة ثورة حقيقية، لا تستطيع أن تجد من يمثلها في الوساطة، فتفرج عن مسجونين سياسيين، كانوا بالأمس القريب خصومًا وأعداء أفكارها، ليكونوا وسطاء مخلصين في موضوع كبير وقومي، وهو شراء صفقة أسلحة من تشيكوسلوفاكيا.

والمدهش أن تصدر مجموعة قصص مشتركة تحت عنوان «**ألوان من القصة المصرية**»، يقدم لها الدكتور طه حسين، ويكتب عنها دراسة نقدية مطولة الناقد اليساري الكبير محمود أمين العالم، وتنشر قصة «**فى الليل**» ليوسف ادريس، وكان يوسف ما يزال في المعتقل، ويتم الثناء عليه في دراسة محمود العالم.

لذلك فقصة الإفراج عنه على النحو الذي حكاه حمروش، قصة شبه ملفقة، و حكاية مرحة، تصلح لكي تحكي للأطفال، رغم كآبة مفرداتها، فهي تنطوي على سجون ومعتقلات وأسلحة وصفقات،

وملابس ممزقة وخيالات أخرى وخلافه، ولكن البعد الخرافي الذي مرّ على الجميع، ورددوه بثقة وأريحية، هو الذي يصلح لعقل الأطفال عندما يتعذر عليهم النوم.

وعندما خرج يوسف إدريس، وجد في انتظاره مفاجأة سارة للغاية، هذه المفاجأة السارة، نشر مجموعته القصصية الثانية، وهي مجموعة «**جمهورية فرحات**»، وكان كاتب التقديم، هو الدكتور طه حسين، وأرجح أن طه حسين كان مكلفًا بكتابة هذه المجموعة، فرغم أن الدكتور طه قال في بداية التقديم «**هذا كتاب ممتع أقدمه للقراء سعيدًا بتقديمه أعظم السعادة وأقواها، لأن كاتبه من هؤلاء الشباب الذين تعقد بهم الآمال وتناط بهم الأماني ليضيفوا إلى رقي مصر رقيًا وإلى ازدهار الحياة العقلية فيها ازدهارًا**»، إلا أن الدكتور طه راح في ثنايا المقال يقرّع يوسف إدريس بسبب استخدامه للعامية في الكتابة القصصية.

ورغم كل ذلك فالاستهلال الذي بدأ به طه حسين، وهو من القمم الثقافية في ذلك الوقت، مساهمة غير عادية، بالنسبة لكاتب شاب مثل يوسف إدريس، وهذه واقعة ليس لها شبيه في مسيرة طه حسين بعد ذلك، وهذا التقديم كان أحد أشكال تدشين أسطورة يوسف إدريس بشكل حافل.

إلا أن يوسف إدريس لم ينسَ لطه حسين هذا التقريع الذي ختم به التقديم، فقد حدث أن أعاد إدريس نشر مجموعتي أرخص ليالي

وجمهورية فرحات في كتاب واحد عام ١٩٦٣، وكتب مقدمة جديدة بنفسه ختمها بقوله: «**إليكم إذن هذه الطبعة الثالثة من (أرخص ليالي)، آثرت أن أضم إليها ثلاث قصص من مجموعة (جمهورية فرحات) لأنشر رواية (قصة حب) بمفردها في كتاب، بل آثرت حتى أن أضم لتلك المجموعة المقدمة الهامة التي تفضل بها أستاذنا الدكتور طه حسين وطلب مني -عقب صدور أرخص ليالي- أن يكتبها لجمهورية فرحات، إنها (بركة) من طه حسين مهما اختلفنا في الرأي حولها، ولا أظنني أستطيع أن أعيد طباعة المجموعة دون أن أشرفها بطبعها مع المقدمة**».

هنا في هذه السطور القصيرة التي جاءت في تقديم يوسف إدريس عدة ملاحظات، الأولى يريد يوسف إدريس أن يفهمنا ويرسخ في اعتقادنا أن طه حسين هو الذي طلب منه أن يكتب مقدمة للمجموعة، وبالتأكيد أن هذا كان صحيحًا، إذ كان الدكتور مازال على قيد الحياة، وكان يستطيع أن ينفي هذا الخبر لو كان غير صحيح، وهنا محاولة من يوسف إدريس لتعظيم نفسه وأسطرتها، أما الملاحظة الثانية فهي أن يوسف إدريس أراد أن يؤكد اختلافه مع ما جاء في المقدمة، وهذا كذلك ينضم إلى قطار الأسطرة، أما ثالث الملاحظات، فهو يعتبر أن تلك المقدم نوع من البركة، ووضع لفظ البركة بين قوسين، وهذا التوالي في الجمل التي تعنى الكثير، ينطوي على تعظيم كان يشعر به يوسف إدريس بقوة في تلك السنوات.

وإذا كانت الدولة التي راحت تتخاطف إدريس من صحيفة إلى مجلة، إلى العمل مع أنور السادات كما أسلفنا القول، فكان اليسار يعمل على قدم وساق مع الدولة، إذ نشرت دار الفكر اليسارية عام ١٩٥٨ مجموعة «**البطل**»، وكتبت مقدمة بالغة العذوبة والقوة عن يوسف إدريس، وتصفه كاتبًا استثنائيًا بين أبناء جيله: «**هذه المجموعة التي نقدمها للزميل يوسف إدريس كتبت في فترة معينة من حياة وطننا وحياة البشرية**»، وتستطرد المقدمة في الكتابة عن دور إدريس في اللحظة الراهنة، وبالفعل كان يوسف إدريس في تلك اللحظة التي حدث فيها العدوان الثلاثي، فاعلًا بشكل كبير، ويكتب جلال السيد دراسة عن النضال في كتابات إدريس، ويرصد واقعة كان بطلها يوسف إدريس، عندما اقتحم نادى القصة، وكانت هناك ندوة عن علاقة الأدب بالمجتمع، وكان ذلك في ٢٩ اكتوبر عام ١٩٥٦، وصرخ فيهم يوسف إدريس قائلًا: «**ماذا تناقشون هنا، والبلد بتنضرب بالقنابل**»، وكان إدريس غاضبًا ومتحمسًا، وتركهم ومضى.

هذه الوقائع تدلنا على البعد الوطني الكبير عند يوسف إدريس، وقد التقى هذا البعد في تلك المرحلة مع اللحظة الوطنية التي تقودها الدولة، وتوفر المناخ الملائم لكي يعّبر الكتاب والمبدعون عن أنفسهم جميعًا.

وبعد العدوان الثلاثي مباشرة صدرت مسرحيتان ليوسف إدريس في قطع متميز، عام ١٩٥٧، وكتب لها مقدمتان كما أسلفنا القول

أحمد حمروش وعلي الراعي، وجاءت كلمة الغلاف قوية بشكل لافت، لتضع يوسف إدريس ذا الثلاثين عامًا كاتبًا لا يدانى، إذ تقول المقدمة: «**بدأ يوسف إدريس كتابة القصة أثناء انغماسه في الكفاح الوطني وهو لا يزال طالبًا في كلية الطب، وفي عام ١٩٥١ انتخب سكرتيرًا للجنة التنفيذية الجامعية للكفاح الوطني المسلح، ثم سكرتيرًا لاتحاد كلية الطب وفي نفس الوقت كان يصدر ويشترك في إصدار عدة مجلات ثورية في كلية الطب والجامعة، وسجن واعتقل وقدم إلى مجالس تأديب من أجل نشاطه هذا عدة مرات، وبعد تخرجه عين طبيبًا في القصر العيني ثم مفتشًا للصحة، وعمل في حركة السلام، ونشرت قصصه في معظم المجلات المصرية...**»، وتستمر الكلمة في تعظيم وتدشين الأسطورة، واللافت أن كل كتاب كان يصدر ليوسف إدريس، كان يجلب معلومات جديدة عن حياته، لم تكن مدرجة في الكتاب الذي قبله، أما مقدمة الدكتور علي الراعي النقدية، فلم تحد عن خط التدشين، ولا شك أن يوسف إدريس كاتب لا يشق له غبار، وهو من أنبغ كتاب جيله بالفعل، ولكننا نرصد ذلك التدشين للأسطورة، هذا التدشين الذي عمل على محو آخرين من الجيل ذاته، والذين لم يعلنوا عن تمرداتهم إلا بعد فترة من الزمان، وكان من بين هؤلاء الكاتبان إدوارد الخراط الذي كان يشعر بغبن شديد، ولكن اللحظة لم تكن مواتية ليصرخ ويعبر عن نفسه، والكاتب الآخر سليمان فياض، أما الكتاب الآخرون، فمنهم

من صمت، ومنهم من شارك في تشييد الأسطورة، مثل الكاتب صالح مرسي، والذي كتب فصلًا مطولًا عن يوسف إدريس، وجاء فيه حديث عن مجموعة أرخص ليالي، والتي قرأها فور صدورها عام ١٩٥٤ فيقول: «**ومن أول سطر، اجتذبتني الكلمات في تركيب غريب، هممت جالسًا كي أعطي انتباهي كله إلى هذا الفيض الجديد من الأدب، فيض كان وراءه ما وراءه من أحداث!... كانت قصة «أرخص ليالي» أولى قصص المجموعة مثل ضربة قاضية... ربما لأنى قضيت طفولتي وصباي وشبابي الأول في مدن صغيرة تحيط بها القرى وتتناثر من حولها أينما توجهت**»، ويسترسل صالح مرسي في وصف انبهاره الذي نقله من حال إلى حال.

هذا الانبهار الذي لم يقتصر على صالح مرسي، بل امتد إلى أجيال تالية، وكان يوسف إدريس يشعر بذلك الانبهار تمامًا، ويتوتر إدريس عندما يفاجئه كاتب مثل يحيى الطاهر عبد الله ويقدمه التقديم الذي أوردناه في الحلقة السابقة، بل الأدهى من ذلك عندما رحل يحيى، وذهب يوسف أبو رية ليسمع تعليقًا من إدريس عن رحيل الطاهر عبدالله، وكانت هناك لجنة لتكريم يحيى شكلها الأدباء آنذاك، ولم تضم هذه اللجنة يوسف إدريس، فكان غاضبًا جدًا، وقال لأبي رية: «**كأنكم ضدّ انضمامي إلى لجنة تكريم يحيى الطاهر، رغم أنني أول من سعى من أجل بنتيه وزوجته... يحيى غير معروف لأحد، وكنت أريد أن أعيد طبع كتبه طبعة شعبية ليعرفه الناس،**

وتذيع له الإذاعة، ويمثل له التلفزيون، كل ذلك لن يحدث، لأنني طردت من اللجنة، فافعلوا أنتم ما تقدرون عليه...»، وعندما سأله أبو رية عن أدب يحيى، قال له: «**يحيى ليس بالإنجاز الكبير، ولكنه يمثل خطًا له خصوصية في القصة القصيرة، فهو ليس بالكاتب الكبير، أنا فقط أحسن كاتب قصة في العالم، ويشهد على ذلك الأجانب الذين ترجموا قصصي وكتبوا عني**»، وكان ذلك إثر رحيل يحيى الطاهر عبدالله عام ١٩٨١ في العدد الخاص الذي صدر عن يحيى الطاهر من مجلة «**خطوة**»، وجاء هذا الكلام في عزّ نجومية يوسف إدريس، وما زلت مندهشًا من أن يعلن يوسف إدريس ذلك الشعور، الذي لا يحتاج أن يقوله، بل يقوله غيره من النقاد والمتابعين، بل قالوه بالفعل في كل سنوات تطوره ونموه كأسطورة...



الفصل الثالث

كيف قرأه أبناء جيله... وكيف كانت علاقتهم به؟

أود أن أشير إلي ملاحظة خاصة جدًا تتعلق برأيي الأكثر من إيجابي في مسيرة يوسف إدريس الإبداعية والفكرية والسياسية، وتقديري العالي لما أبدعه وكتبه علي مدي أربعين عامًا، وهي حياته في العمل الصحفي والفكري والإبداعي، وليس معني أنني أقدّم قراءة في مسيرته، هذه القراءة التي لا تمس قيمة ما قدمه إدريس من قريب أو بعيد، ولكنني أجد نفسي ملزمًا بتقديم هذه القراءة، التي أزعم أنها موضوعية، وتحاول أن تكشف عن ملابسات عصر لن ندركه إلا بالرجوع إلي أوراقه وصحفه ومجلاته ومذكراته، وهو الذي لا يتوافر لكثير من الناس، خاصة الأجيال الجديدة، وأود أن تكون هذه القراءة، مقدمة ضرورية لقراءة تاريخنا الثقافي والأدبي والفكري، ونحن أقرب إلي التجرد، ولسنا منحازين بشكل مسبق لهذا أو لذاك، فالمؤرخ بشكل عام، لا بد أن يضع نفسه في هذا المناخ، حتي يقدر علي إدراك التعقيدات التي تنطوي عليها المادة التاريخية الكثيفة، كغابة تشتبك أشجارها، فيتعذر علي المرء إدراك حلوها من مرها إلا بمحاولات تذوقه لها.

بعد أن قرأ الكاتب والشاب **«البحّار»** الذي يهوى الأدب، مجموعة «أرخص ليالي» عند صدورها في أغسطس سنة ١٩٥٤، انبهر بها بشكل

مذهل، كما تحدثنا عن ذلك سابقًا، وفعلت المجموعة القصصية فعلها السحري في وجدان ذلك البحار، الذي يجوب العالم، ويتعرّف علي مدنه وناسه وطبائعه وأفكاره، وكان صالح مرسي قد قرأ كثيرا من الروايات والقصص والكتب الفلسفية، ولكن لم يصبه الذهول، كما حدث مع تلك المجموعة، فسارع علي الفور، وكتب رسالة خاصة إلي يوسف إدريس، رسالة في غاية القصر، تقول الرسالة:

«عزيزي الدكتور يوسف إدريس كيف وصلت إلي ما وصلت؟!»

وكتب مرسي الخطاب، ثم أرسله علي عنوان مجلة روز اليوسف بشارع محمد علوي، ولم تمر سبعة أيام، حتي أتاه الرد من يوسف إدريس، وهذا كان شيئًا مذهلًا، إذ أن يوسف إدريس كان مسئولًا عن باب القصة في المجلة كما كتبنا من قبل، ولو ردّ المسئول علي كل الخطابات التي تأتي إليه بهذه الطريقة، سيدخل في دوامة لا تنتهي، ولكن يوسف إدريس فعلها، لأنه رأي في هذه الكلمات القصيرة جدًا ما يثيره، وما يستفزه، وكان العام ١٩٥٤، عامًا ملبدًا بالغيوم، لذلك كان الردّ مفاجأة لصالح، هذا الشاب المجهول، الذي لا تعرفه الأوساط الثقافية والأدبية علي الإطلاق، ولم يكن حتي هذه اللحظة قد نشر حرفًا في أي صحيفة أو مجلة، فماذا قال يوسف إدريس في رده علي صالح مرسي:

«عزيزي صالح مرسي صالح... تحياتي... وصلني خطابك، وأنا رجل أقول كل ما عندي، وأقوله بصراحة، ولكني أشفق عليك من

صراحتي وبعد... ولا شك أنك مشروع ناجح لكاتب، ولا شك أن لديك موهبة فقد قرأت قصتك ولم تعجبني، ومع ذلك رأيت فيها موهبتك، ورأيتك تمتهن نفسك، وتمتهن موهبتك وقلمك وفنك وتمرمغهم في وحل قصة تريد بها إثارة غرائز القارئ، وأنت معذور، لأن الأدب الذي يغمر «السوق» كله أدب جنسي، ولأن الكتّاب الذين يغمرون السوق كلهم صناع عاهرات وحسب. فقلت إن هذه الوسيلة للوصول فكتبت ما كتبت...، ... ثم تكتب لي بعد هذا خطابًا كله حقد ومرارة وكله أسف لأنني «وصلت»، وتتساءل: كيف وصلت؟... إنني وصلت يا عزيزي !! لأنني لم أرد أن أصل، وصلت لأني لم أتملق غرائز القراء، أو غرائز رئيس التحرير، وصلت لأني لم أحقد علي أحد،... أهذا كلام يصدر من فنان أو كاتب؟! أهذه المرارة كلها يحتملها قلب إنسان؟!» كانت كلمات يوسف إدريس حادة، وتنضح بغضب شديد، غضب ممزوج بالمرارة، وذلك لأنه كان بالفعل قد أحدث حضورًا قويًا قبل صدور مجموعته الأولي، ثم كانت المجموعة التي عملت علي تكثيف هذا الحضور، وكانت المجلات والصحف تطلبه بقوة، وكان ينشر في كافة الصحف والمجلات المرموقة آنذاك، مثل جريدة «**المصري**»، ومجلة «**روز اليوسف**» التي كان يشرف علي باب القصة فيها، ومن المعلوم بأن أي كاتب يشرف علي باب ثقافي، ينال قدرًا من الضغينة، وكذلك فالكاتب المنتشر والمطلوب، لابد أن يثير تلك المشاحنات، ولأن يوسف إدريس كان ما زال شابًا

صغير السنّ، فلم يكن قادرًا علي إدراك تلك الحكمة، ولم يكن قادرًا علي استيعاب ذلك الحقد، الذي برز فجأة من بعض مجايليه، وكان صالح مرسي هو الشخص المناسب لتفريغ الشحنة المفعمة بالمرارة، فيستكمل إدريس قائلًا: «... **أما الإشراف علي باب القصة فأنا منه براء، وسوف أتخذ موقفًا حازمًا من هؤلاء الناس الذين يضعون اسمي كمشرف علي الباب وهم في الحقيقة المشرفون الحقيقيون، إنني يا صديقي، لا ناقة لي ولا جمل في هذا الإشراف، ولو كنت مشرفًا حقيقيًا لما نشرت قصتك التي ذكرتها لك». «... وأقول لك: دع الوصول للوصوليين، واكتب أشياء تحسها فعلاً، واكتب ما تنفعل به نفسك وليذهب القراء ورؤساء التحرير والمشرفون كلهم إلي الجحيم، قل ما عندك يا رجل... وقل بشجاعة ولا تقف كالصايع علي باب المجلات والصحف منتظرًا أن تتصدق عليك ولا تنشر لك»**. لست معنيًا بالاسترسال في طرح بقية الرسالة، ولكن هذه الرسالة لم تكن مدهشة لصالح مرسي فقط عندما وصلته من ذلك العملاق، والذي اعتني بشخص لم يكن له أي ذكر في أي مجال ثقافي، ولكنها كانت مدهشة بالنسبة لي كذلك، فمن من المسئولين سيفعل ذلك؟ في زمننا هذا؟ وحتي في زمن يوسف إدريس، فنحن لو طالعنا الصحف والمجلات في ذلك الوقت وفيما قبل وفيما بعد، سنلاحظ أن المجلات كانت تفرد بابًا مهما للقراء، وكان المحرر يدخل كثيرًا في حوارات مطولة، ويردّ أحيانا بحدة، عندما يتطلب منه الأمر، ولو

تابعنا مجلة «**الرسالة الجديدة**»، والتي كان رئيس تحريرها يوسف السباعي، سنجد أنه كان يردّ بنفسه على كثير من الرسائل، وأحيانًا كان يشتبك مع القراء، ويعنفّهم، هؤلاء القراء الذي كانوا مشاريع كتّاب، وقد أصبحوا مبدعين فيما بعد، مثل نجيب سرور وعبد الفتاح رزق وألفريد فرج وصبري موسي وغيرهم، وقد كانوا كثيري التواصل بالبريد مع مطبوعات ذلك الزمان. اعتبر صالح مرسي أن تلك الرسالة تحول غير تقليدي في حياته، ومن الطبيعي أن تضعه الرسالة القادمة من «**عملاق**» القصة القصيرة، علي أبواب المجد، رغم الحدة التي أتت بها، ورغم الفهم الخاطئ الذي وصل لذهن يوسف إدريس، ولكن عنصر الاهتمام الذي أبداه إدريس لصالح مرسي، كان في حد ذاته شيئًا يشبه المعجزة، وماعدا ذلك فرأي يوسف إدريس في الكتابة آنذاك، كان رأيًا مفيدًا للكاتب الشاب والبحّار صالح مرسي. وتطورت علاقة إدريس بصالح، بشكل كبير في غضون فترة وجيزة، رغم أن مرسي لم يكن من أصحاب الوجوه البرّاقة، وقرر صالح أن يلتحق بكلية الآداب، حتي يستطيع أن يترك عمله بالبحر، ويلتحق بعمل يكون مناسبًا له كمثقف وككاتب، ولم تنقطع الرسائل بينه وبين إدريس، وفي الخطاب الثالث الذي أرسله يوسف لصالح في ١٩ يناير ١٩٥٥، وهذا يؤكد مرة أخري خطأ المعلومة التي أوردها أحمد حمروش في تأريخه لثورة يوليو، وذكر أن يوسف إدريس في ذلك الوقت كان مسجونًا، ولكن تاريخ هذه الرسالة يؤكد أن يوسف

كان حرًا طليقًا، هذا بالإضافة إلي ما كتبه الكاتب اللبناني محمد دكروب، ونوهنا عنه سابقًا. وكانت هناك مفاجأة غير متوقعة لصالح مرسي، حدثت بعد ذلك الخطاب الثالث الذي أرسله يوسف لصالح في ١٩ يناير ١٩٥٥ وهذا يؤكد مرة أخرى خطأ المعلومة التي أوردها أحمد حمروش، واستساغها واعتمدها وكررها يوسف إدريس نفسه، وأكدها في حوار له مع رشاد كامل وقال بالحرف: «**عندما قبضت عليّ السلطات في أغسطس عام ١٩٥٤، وحبستني لأكثر من عام**»!.

ففي أحد أيام فبراير عام ١٩٥٥، كان عائدًا إلي منزله في كليوباترا الحمامات في الإسكندرية كانت هناك مفاجأة غير متوقعة كانت تنتظر صالح مرسى حدثت بعد ذلك الخطاب الثالث، لقد أخبره من بالمنزل أن «**دكتور يوسف إدريس عدى عليك من ساعتين**»، وكان صالح يراسل يوسف إدريس بشكل مكثف، وفي الخطاب الأخير الذي نوهنا عنه يقول يوسف فيه:

«عزيزي صالح... هذا ثالث خطاب أكتبه لك، ولقد عزمت عزمًا أكيدًا أن أرسله في صباح الغد، وعلى ألا يلقي نفس المصير الذي انتهي إليه الآخران... ولا تحسب هذا إهمالاً مني أو تقصيرًا، فالحقيقة أن ما حدث لخطاباتك، هو جزء من أعراض الأزمة النفسية والفكرية التي مررت بها في الأسابيع القليلة الماضية، والتي لا زلت أمر بها إلي الآن، أما الأزمة وماهيتها وأسبابها فأنا للأسف لا أستطيع أن أحدثك عنها لأنه لا توجد هناك أسباب أو

ماهية، هناك فقط لحظات من الحياة، تحس فيها بالاختناق واللامبالاة... سميتها أنا أزمة، وسمّها أنت ما تشاء»!!.

في ذلك الوقت كان يوسف إدريس نجم النجوم، فما هي الأزمة التي لم يفصح عنها، حتي بعد أن التقي مع صالح مرسي فيما بعد، فهو الكاتب والأديب والطبيب الناجح، وهو القريب من اليسار، أو بالأحرى هو ابن اليسار، ولم يكن يوسف إدريس مجرد عضو خامل في حركة اليسار قديمًا وحديثًا، بل هو كان أحد أنشط عناصر تنظيم «**حدتو**»، أي الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني، وكان علي رأس جماعة المثقفين الذين شكلوا داخل التنظيم ما أسموه بـ«**مكتب الأدباء والفنانين**»، وكان هذا المكتب يضم حشدًا كبيرًا من الكتّاب والمثقفين، منهم فؤاد حداد وكمال عبد الحليم وصلاح جاهين وعبد الرحمن الشرقاوي وإبراهيم فتحي وصلاح حافظ ومحمد يسري أحمد وعبد الرحمن الخميسي وغيرهم، وكان يوسف إدريس علي رأس هؤلاء، وكان ينشر في صحف ذلك اليسار، فكان ينشر قصصه في مجلة «**الكاتب**»، والتي كان يصدرها يوسف حلمي، وكذلك كان ينشر في جريدة «**الملايين**»، والتي كان يصدرها أحمد صادق عزام، وكانت هاتان المطبوعتان تتبعان بشكل مباشر لإدارة التنظيم السياسي اليساري وهما الواجهتان العلنيتان للحزب، وكان إدريس الأكثر نشاطًا، والأكثر حضورًا، ولم يقتصر دوره علي النشاط الثقافي والأدبي فقط، ولكن كان يقود المظاهرات منذ أن كان طالبًا

في كلية الطب، وكان قادرًا علي التواصل مع الجماهير، فيذهب إلي حي السيدة زينب، ويأتي علي رأس مظاهرة إلي شارع القصر العيني، وكان الجزارون والعتالون والبقالون والعمال يحملونه علي أكتافهم، وهو يهتف، ويعمل علي تحريض الجماهير الغاضبة، كان ذلك قبل ١٩٥٢، وكان مازال اليسار المصري في أوج قوته، فكان إدريس يرفع كل الشعارات المتاحة المعادية للسلطات آنذاك، ولا ينسى أن يرفع شعار «**عاشت روسيا السوفيتية**»، وكان الناس البسطاء الذين يهتفون خلفه لا يعرفون ماالسوفيتية إلا أنها بلد شيوعي، ولكنهم كانوا يرددون خلف ذلك القائد الجماهيري المتحمس.

قلنا إن ذلك كان يحدث قبل ١٩٥٢، وكان يوسف إدريس كما عبر في رسالته لصالح مرسي، لم يكن يريد أن يصل، لم يكن يريد أن يكون كاتبًا للقصة، وهذا ما سنطرحه فيما بعد في حواره الطويل مع غالي شكري، هذا الحوار الذي استغرق كتابًا كاملاً عنوانه «**فرفور خارج السور**»، وكان في تلك الفترة لا يعتبر نفسه كاتبًا للقصة، وهذا مؤشر عميق لمن سوف يقرأ قصصه في تلك المرحلة، ولم ينشرها في مجموعته الأولي، مثل قصته «**تلميذ طب**»، والتي نشرها في مجلة روز اليوسف، ووقعها بـ«**ي... أ**»، وهي عبارة عن سرد وقائع ما كانت تحدث معه في الكلية.

إذن ما الذي حدث معه بعد ١٩٥٢؟ وما الذي جعله يتحدث عن تلك الأزمة النفسية؟ ولكنه لم يستطع أن يفصح عنها مع صالح مرسي، ولكنه أشار إليها.

كل الدلائل تشير إلي أن يوسف إدريس، كان غاضبًا من اليسار، الذي كان يحيط به، وتصريحه بأنه سوف يبتعد عن إشرافه علي باب القصة في مجلة روز اليوسف، حيث شعر بأنه مجرد واجهة لتمرير بعض المواد الإبداعية في المجلة، هذه المواد التي لم يكن مرتاحًا لها، ولا تمثل قناعاته الخاصة، وربما كان قبوله بالإشراف علي باب القصة خطوة مبكرة، ولكن اكتشافه المفاجئ بموهبته، وبتحققه، جعله يشعر بأنه سيتفرغ لكتابة القصة القصيرة، وربما كان غضبه من رفاقه اليساريين هو الأساس الذي جعله ينفجر في رسالته لصالح مرسي، وهنا لا بد أن روايته «البيضاء»، والتي اغضبت رفاقه اليساريين، ودفعت كاتبًا وناقدًا كبيرًا مثل فاروق عبد القادر أن يكتب مقالاً عنيفًا وحادًا عنوانه: **«أوراق يوسف إدريس القديمة وأكاذيبه المتجددة»**، وبدأ عبد القادر مقاله بـ: **«من جديد رواية «البيضاء»**، ومن جديد أيضًا أكاذيب يوسف إدريس عنها وحولها، فمنذ صدرت طبعتها الأولي في مارس ١٩٧٠ ببيروت، وحتي هذه اللحظة سبتمبر١٩٩٠، لم يكف يوسف إدريس عن خداع قارئيه وتقديم معلومات مضللة لهم في الطبعة الأخيرة

ينفي عبد القادر أن الرواية كتبت في العام ١٩٥٥، ولكنني أؤكد أنها كتبت في ذلك الوقت، لأن يوسف إدريس كان شعر بذاته الفنية أولاً، ثم بدأ يلاحظ بعض السلوكيات السلبية عمومًا وخصوصًا في اليسار المصري، فهو يسار لا يرتبط بالشارع، وغير عارف بتفاصيله،

وهذا ليس غريبًا عن يوسف إدريس الذي كان ملتحمًا ومشتبكًا بشكل فاعل وكبير مع الشارع، وكان اليسار شبه منعزل، ذلك ثانيًا، أما ثالث الأسباب فكان يكمن في ثورة ٢٣ يوليو، التي حاولت أن تلبي بعض المطالب الوطنية والاجتماعية، ووجد هو نفسه الاحتفاء الكافي به من خلال مؤسساتها ومجلاتها وصحفها، لذلك كانت كل هذا العوامل تضعه في مأزق نفسي، وبالتأكيد أنه بدأ كتابة تلك الرواية الناقدة لسلبيات اليسار في ذلك الزمن، وفشله في الوصول إلي الناس، وجاءت ثورة يوليو لتحلّ محل كافة التيارات الوطنية والتقدمية، وقد حاول عبد القادر أن يكذّب هذا الزمن وينفيه، ويؤكد أن يوسف إدريس كتب الرواية بعد ذلك، عندما وقع اليسار في خلافاته المزمنة مع السلطة، واعتبر عبد القادر وكثير من نقاد اليسار، أن الرواية تعلن التخّلي الذي ارتكبه إدريس عن اليسار، وهي بمثابة هدية رقيقة إلي السلطة لتشارك في ضرب اليسار.

ويوسف إدريس الذي كان يمرّ بالحالة النفسية التي تعبّر عنها رسائله إلي صالح مرسي، وهو اختار ذلك الشخص المجهول لكي يبثه همومه وشجونه، لأنها كانت همومًا حقيقية، فلو كان يريد المتاجرة بحالته النفسية لكان أعلنها لواحد من رفاقه، حتي يعممها ويعلنها هنا وهناك.

وبالطبع فإن يوسف إدريس بدأ يؤسس لنفسه مناخًا آخر، هذا المناخ الذي يناسب كاتب القصة، ولكن السلطة آنذاك لم تكن مطمئنة

تمامًا له، فاعتقلته ضمن من اعتقلتهم، وأفرجت عنه سريعًا، ولكن المدة التي قضاها في السجن، فهي مازالت مجهولة وغير معروفة حتي الآن، بعد اكتشاف وهمية معلومات أحمد حمروش ومن تبعه في ترديدها، ولكن المؤكد أن يوسف إدريس لم يكن محتاجًا إلي تلك «**الحبسة**» لكي يقتنع بضرورة الالتحاق بالسلطة، كأحد كتابها، لأن السلطة آنذاك بدأت تدرك أهمية استقطاب الكتاب الموهوبين، وعملت علي تأميمهم بشكل أو بآخر، ومن هؤلاء صلاح جاهين ومحمد عودة وأحمد عباس صالح وآخرين، ولكن بدرجات متفاوتة، وكان هؤلاء الثلاثة علي وجه الخصوص نجومًا كبارًا في ذلك الوقت، وكان يوسف إدريس في القلب من هؤلاء، وأوضحنا كيف كلّفت السلطة حسب اعتقادي طه حسين بشموخه، ليكتب مقدمة لمجموعة قصصية ليس متحمسًا لها بشكل كبير، وكانت كافة المجلات تنشر له في أعدادها الأولي، وفي العدد الأول من جريدة المساء الذي صدر في ٦ أكتوبر سنة ١٩٥٦ تضمن قصة «**صح**»، ونشرت له قبلها مجلة «**صباح الخير**» في أعدادها الأولي قصصًا ومقالات، كما كان البرنامج الثقافي يناقش نصوصه.

كان يوسف إدريس دون أي ضغوط حدثت، مقتنعًا بفكرة تأييد تلك السلطة الوطنية، وفي حقيقة الأمر لم يكن هو فقط المؤمن بذلك، ولكن معظم تيارات اليسار كانت مقتنعة بذلك، وعلي رأسهم شهدي عطية الشافعي، الذي استشهد تحت ضربات هراوات الضباط

الطغاة، وكان يهتف للسلطة الوطنية بقيادة جمال عبد الناصر.

وكما قرر يوسف إدريس الابتعاد بخطوات محسوبة من المعارضة السياسية، راحت كتاباته القصصية تضعه في مقدمة صفوف كتّاب القصة القصيرة في مصر والعالم العربي، وكانت القصة القصيرة في أوج تألقها في خمسينيات القرن الماضي، وكان نجومها كثيرين، ولكن يوسف إدريس كان أبرزهم بحكم العناصر التي أوردناها والتي سنوردها لاحقًا إن شاء الله



الفصل الرابع

مصطفى محمود المناوئ الأول

في أول أكتوبر عام ١٩٥٢، وفي العدد الثاني من مجلة «**التحرير**» لسان حال ثورة ٢٣ يوليو، والتي كان أحمد حمروش يرأس تحريرها، وهو أحد كبار الضباط الأحرار، وكذلك أحد الثقاة الكبار الذين كانت القيادة العليا تثق فيه - في حدود- نشرت المجلة قصة «**٥ ساعات**» للدكتور يوسف إدريس، وقدّم محرر المجلة القصة بكلمة قال فيها: «**كان الدكتور يوسف إدريس، الشخص الوحيد، الذي رأى عبد القادر طه، وهو يموت، كان يعمل في الاستقبال في القصر العيني، وجاءه عبد القادر جريحًا... يصارع الموت، وقضى بجواره ٥ ساعات حتى انتهي، وها هو ذا يكتب قصة هذه الساعات الخمس**».

والقصة تتحدث عن الضابط عبد القادر طه، الذي اغتاله الحرس الحديدي، وكان عبدالقادر شقيقًا للقائد العمالي الشهير أحمد طه، وكان منخرطًا بشكل واسع في الكفاح المسلح ضد الانجليز، وبالتالي كان يعمل على التوازي ضد القصر الملكي، لذلك كان التخلص منه ضرورة ملحّة للطرفين «**الإنجليز والملك فاروق**»، وفي رواية وثائقية وتسجيلية نادرة وشبه مجهولة، لكاتب شبه مجهول كذلك الآن، وهو الكاتب فؤاد القصاص، رغم أنه كان ملء السمع والبصر في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي، وكان هو كذلك ينشر في كافة

الصحف التقدمية، وله قصة لا بد أن تروى في هذا السياق.

ذكر فؤاد القصاص في روايته، أن تنظيمًا سريًا، كان يخطط لانقلاب ثوري على القصر الملكي، وسلطة الاحتلال، وكان هذا التنظيم يقوده المحامي الوطني الشهير والشاعر عزيز فهمى، ويضم في إهابه القصاص نفسه، والباحث جاك تاجر صاحب كتاب «**مسلمون وأقباط**»، وكان جاك يعمل مديرًا لكل مكتبات القصور الملكية، وكان عبد القادر طه عضوًا في هذا التنظيم، الذي اتخذ عقيدة الكفاح المسلح طريقًا للتغيير، وكل هذه الأسماء تم اغتيالها بطرق مختلفة، وفي متن الرواية الوثائقية، كان هذا التنظيم يعقد صلات وطيدة مع أحمد أبو الفتح رئيس تحرير جريدة المصري، وحسين فهمى رئيس تحرير جريدة «**الزمان**»، واستقرت قيادة التنظيم على أن يكون أنور السادات هو الوسيط الذي سوف يوفر السلاح للتنظيم، حتى يستطيعوا تنفيذ مهمتهم الثورية.

وسوف نؤجل قصة هذا التنظيم وفؤاد القصاص الذي لاقى مصيرًا دراميًا فيما بعد، ويعيش بقية حياته في بيروت، ليموت هناك غريبًا عن مصر، ولكن أردنا أن نشير إلى هذه الرواية التي صدرت في نوفمبر ١٩٥٣، ولم يعمل أحد من الذين ذكرتهم الرواية على تكذيب ما جاء فيها، وأردنا أن نشير إلى خطورة واحد مثل عبد القادر طه، الذي كتب عنه يوسف إدريس قصته «**٥ ساعات**»، والتي نشرت فيما بعد في المجموعة القصصية الأولى «**أرخص ليالي**» في أغسطس سنة

١٩٥٤، دون أي خلفيات عن القصة وبطلها والحدث الرئيسي فيها.

وتقف القصة بين كونها قصة، كتبت بروح فنية عالية، ولكنها كذلك تعتبر شهادة، كما نوّه المحرر في مقدمته، وهذا ما كان يذكره يوسف إدريس دوما، أي أنه كان يكتب في بداياته ما يراه ويشعر به ويعيشه، دون أي خيال فنى، أو هو لم يتعمد ذلك الخيال الذي كان يغمره عند الكتابة، ففي شهاداته وحواراته كان يعتبر كتاباته الأولى مجرد شهادات حية على وقائع مدهشة صادفته في الحياة.

وفي القصة يكتب إدريس عن وقائع ما حدث ساعة أن دق جرس المستشفى، للإنذار بأن هناك حالة خطيرة وردت، هذا الجرس يستنهض همم الأطباء، بقدر ما يدفع قلوب الآخرين للانقباض: «**كنت أجلس على المقعد العالي، وأمامي المكتب المتهالك وقد ملأه الأطباء الذين عملوا قبلي بأسمائهم التي حفروها عليه، والحجرة القديمة قدم القصر العيني، وكل شيء فيها قد رأيته مرات ومرات حتى ارتويت... كل شيء حتى بقايا القطن والشاش والدماء والدماء الجافة المتناثرة فوق الأرض، والترمومتر... وفجأة... دق جرس الإسعاف...**

دقّ في قصر مرتفع مبتور... ولهذا الدقّ عند كل الناس معنى...»

يستكمل إدريس القصة، ويسجّل الحوار الذي دار بينه وبين طه في اللحظات الأخيرة من حياته، ويتهم طه الملك فاروق شخصيًا بأنه وراء هذا الاغتيال، ويذكر كذلك شخصًا اسمه «**علي**»، هو الذي

استدرجه إلى زقاق جانبي مظلم، حتى تم ضربه بالرصاص، ليكون هنا بين الأطباء في محاولة مستحيلة لإنقاذ حياته، وسجّل إدريس ببراعة متناهية وصف تلك اللحظات التي شملت الأطباء والممرضين والممرضات، حتى لفظ طه أنفاسه الأخيرة، وسط ذعر واندهاش وهلع الجميع، وإحساس بهزيمة ما، في مواجهة عدو معلوم أو مجهول.

كانت القصة تسجّل كذلك الوقائع البشعة للحكم الملكي، ولم تكن قصة خارج ما يحدث في السياق السياسي والثوري، وكان هناك تفاعل قوى بين هذا السياسي، وبين الأدبي والثوري والفكري والاجتماعي، وكان يوسف إدريس أحد الذين اعتبرتهم القيادة السياسية معبرًا أدبيًا وفنيًا عن الثورة ومطامحها في الوقت نفسه.

وكان يوسف، الطبيب، انبثق من جماعة طلاب طب القصر العيني، المشغولين بالأدب والفكر والفن والسياسة، ومن بينهم إبراهيم فتحي الذي أصبح ناقدًا كبيرًا ومنظّرًا مرموقًا فيما بعد، ثم صلاح حافظ، والزعيم محمد يسري أحمد، وهو الذي علّم يوسف إدريس وصلاح حافظ كتابة القصة، ولنا عودة مطولة له إن شاء الله، ثم مصطفى محمود، وهو الذي كان ينشر قصصه بغزارة منذ أواخر الأربعينيات في مجلات القصة، وقصص للجميع، والأديب اللبنانية، وكان كذلك يكتب شعرًا، ونشر بعض قصائد له في مجلات وصحف ذلك الزمان، وكان ينتمي إلى جماعة اسمها «**جماعة النهر الخالد**»، وهو ما لم يذكره أحد في تتبعه لمسيرة مصطفى محمود، وحتى هو

لم يأت على ذكر ذلك فيما بعد، واعتبر القصائد التي كتبها في بداية حياته، مجرد بدايات لا تستحق سوى النسيان والتجاهل.

لذلك فكان مصطفى محمود يؤهل نفسه لكتابة القصة القصيرة، وكان قد نشر عددًا هائلاً من القصص في تلك الدوريات التي ذكرناها، وفي دوريات أخرى، وكانت كتابة مصطفى محمود تتسم بأبعاد فلسفية واجتماعية واضحة، وكذلك كان انتماؤه لهذه النظرة الوجودية الواضحة في كتاباته، لذلك لم يكن عضوًا في جماعة سياسية ذات صوت عال، وإمكانيات تسويقية نافذة، وبالطبع لم يكن بينه وبين اليسار الذي كان مهيمنًا علاقة مودة، كان مصطفى محمود فردًا فريدًا، تنطلق كتاباته من منطلق خاص جدًا، وكان في إحدى قصصه يدعو لفكرة الاغتيال الفردي.

ولكن بعد قيام ثورة يوليو، نهضت عنده وعند كثيرين تلك المشاعر التي توحي بتحقق العدالة في كافة صورها، فراح مصطفى يغيّر بعض نظرته، وعمل على التعامل مع بعض صحف الثورة ومجلاتها، وبعد أن نشرت مجلة **«التحرير»** قصة يوسف إدريس **«٥ ساعات|»** في عددها الثاني، نشرت في عددها الرابع مباشرة، والصادر في أول نوفمبر سنة ١٩٥٢، قصة **«النبوءة»** لمصطفى محمود، وقدمها بكلمة قصيرة قال فيها: **«هذه القصة عاشت في ضمير الشعب وفي أحلامه... عاشت في حقده وفي أمله... عاشت تحترق في دخان أزرق من الكبت والخوف والقيود... حتى انتفضت بها إرادة من حديد، فأخرجها من**

الحلم إلى الحقيقة، فإلى هذه الإرادة الصاعقة أهديها... وإلى هذه الأيدي التي انتفضت بالنار والرصاص... يد الشعب كلها ليتصافح الاثنان... النبوءة... والنبي».

هذا التقديم المبالغ فيه، والذي يقدم رؤية واضحة ومنتمية ومؤيدة للانتصار الذي حدث، وتتحدث القصة عن شخصين من الماضي، تقابلا قبل قيام الثورة بعام واحد، الاثنان شملهما الفساد، فكان أولهما يبيع كل شيء، الضمائر والأفكار والأعراض، والثاني يتاجر في السلاح، وكان لا يفيق من جرعات الأفيون التي يتعاطاها، قصة كانت تطرح بضعة تأملات لما كان يحدث في مصر على مدى ثلاثين عامًا، وكانت مشحونة بذلك الحس الصوفي والفلسفي الذي راح يعمل بقوة في قصص مصطفى محمود فيما بعد، ولكنه آثر أن ينهي القصة بطريقة دعائية، ربما لكي يرضى عنها القائمون على مصائر ذلك الزمان، وجاءت النهاية هكذا «**نعم إن القصة لم تنته، فما كاد يمضى عام واحد حتى امتدت مئات الأيدي في الظلام لتلتهم أعناق هؤلاء من ذوى المعاطف الملساء والياقات العالية... وظلت تحكم شعبًا جائعًا يصلى كل يوم أمام عرش من الضمائر الميتة... حقا لقد كانت نبوءة... والقصة التي بدأت... لم تنته بعد...**».

أعتقد أن الجو الذي كان سائدًا في ذلك الوقت، لم يكن يحتمل هذا النوع من الكتابة، الناس عمومًا كانوا مهيئين لاستقبال أشكال أخرى من الكتابة والفن ومقالات الرأي، وكان يوسف إدريس

هو الكاتب الأنسب، وكذلك الأكثر اشتباكًا مع الجو العام، بلغته وأفكاره، وسياسته، كانت شعلة يوسف إدريس القصصية، ملائمة لذلك الخطاب الذي كان فاعلاً في المحيط الجماهيري، وكما أسلفنا من قبل أن يوسف إدريس لم يعشْ منعزلاً على الإطلاق، ولم يتقوقع في نظريات سياسية أو فكرية، وله أفكار كثيرة حول دور ورسالة الكاتب وخطته للتواصل مع كافة مناحي الحياة.

وبالإضافة لهذا وذاك، كان يوسف إدريس ينتمي إلى جماعة سياسية تقدره وتحبه، وتعمل على تسويق كل ما ينتجه، على اعتبار أن ما يكتبه يوسف إدريس لا يخصه فقط، بل يخصهم أكثر منه، وعندما يكون واحد مثل يوسف إدريس هو المعبر عنهم، فهذا أقصى أنواع الترويج لهم كجماعة سياسية.

لذلك لم تلقَ قصة مصطفى محمود التي سارع بنشرها في مجلة «التحرير» بعد إدريس بعدد واحد، نفس الرواج الذي لاقته قصة «٥ ساعات»، حتى أنه -أي مصطفى محمود- لم يعد نشر تلك القصة في مجموعته الأولى **«أكل عيش»** التي نشرها في نوفمبر عام ١٩٥٥، ولم ينشرها في أي مجموعات أخرى فيما بعد، وكأنه أطلق عليها الرصاص، وحكم عليها بالإعدام، وكان يظن أنها ستلقى مصيرًا أفضل من ذلك، طالما أنه أنهاها بتلك الصيغة السياسية الواضحة.

ولم يقتصر مصطفى محمود في اقتفاء أثر إدريس بنشر قصته في ذات المكان الذي نشرت فيه قصة **«٥ ساعات»**، ولكنه راح يفعل

أشياء أخرى، فعندما كتب يوسف إدريس قصة «**أبو سيد**» ونشرها في مايو ١٩٥٣ بمجلة الغد، وأعاد نشرها فيما بعد بمجموعته «**أرخص ليالي**»، كتب مصطفى محمود- بعدها مباشرة- قصة عنوانها «**أم سيد**»، وضمنها مجموعته الأولى كذلك «**أكل عيش**»، ولكنه حذفها فيما بعد من الطبعات التالية.

وفي عام ١٩٥٣ برز يوسف إدريس بروزًا كبيرًا، ككاتب القصة القصيرة الأول في مصر، ونشر عددًا كبيرًا من قصصه القصيرة في مجلة «**روز اليوسف**»، رغم أنه كان المشرف على باب القصة في المجلة، ولكنه كان ينشر قصصًا لكتاب آخرين مثل محمد صدقي ونعمان عاشور ولطفي الخولي وأمين ريان وألفرد فرج وغيرهم، وكذلك نشر قصة لمصطفى محمود، وجاء عام ١٩٥٤، لتصدر مجموعة «**أرخص ليالي**»، ثم بعد صدور المجموعة ببضعة شهور يدخل إدريس السجن لمدة غير معلومة، وهنا تنقطع قصصه عن الصحف والمجلات لأسابيع، لتحلّ محلها بشكل مكثف، قصص مصطفى محمود، ففي عام ١٩٥٤ و١٩٥٥ نشر مصطفى محمود قصصًا كثيرة في مجلة «**روز اليوسف**»، وكذلك كان ينشر بشكل منتظم في مجلة «**التحرير**»، وفي بعض الأحيان كان ينشر في مجلة «**التحرير**» مادتين أو أكثر، وكان يوقّع بحرفي م.م، وكانت قصصه ومقالاته تمزج بين الاجتماعي والفلسفي والصوفي والسياسي.

وكما نشرت له «**التحرير**» بكثافة، نشرت له «**روز اليوسف**» كذلك

بغزارة، وتوزعت جهوده بين الكتابة القصصية، والكتابة الفكرية، وكان قد التحق بمؤسسة روز اليوسف، وأصبحت كتاباته مثيرة إلى حد بعيد، ولم تكن كتاباته مريحة على المستوى السياسي، لمحاولاته الشديدة لضرب هؤلاء الذين يختفون خلف الدين، من أجل نهب ثروات البشر، وكتب عددًا كبيرًا من هذه المقالات عام ١٩٥٥ في روز اليوسف، وأعدّ منها مختارات ليصدرها في كتاب «**الله والإنسان**»، لتنقلب الدنيا عليه، وتزداد الفجوة بينه وبين السلطات متعددة الأوجه، الدينية والسياسية والاقتصادية والفكرية وربما الأدبية كذلك، وكان يوسف إدريس منذ أوائل عام ١٩٥٦، يحقق انتصارات كبيرة نوهنا عنها من قبل.

وكان النقد والصحافة يهتمان بيوسف إدريس بطريقة مميزة، وعندما نشرت دار النديم كتاب «**ألوان من القصة المصرية**»، وقدم له الدكتور طه حسين، وذيّله الناقد محمود أمين العالم بدراسة نقدية موسعة، وكان ضمن القصص المنشورة قصة «**في الليل**» ليوسف إدريس، وقصة «**سفريات**» لمصطفى محمود، وعند تناول محمود العالم لقصة إدريس أثنى عليها كثيرًا، وفعل العكس مع مصطفى محمود، وأبدى بعض ملاحظات عليها.

لذلك ثار مصطفى محمود ثورة عارمة، ولكنه لم يفصح عن غضبه هذا بشكل واضح، ولكنه احتج على طريقة النشر التي لم يكن على علم بها على الإطلاق ففي العدد الثالث من مجلة «**صباح الخير**» وفي ٢٦ يناير

عام ١٩٥٦، كتب تحت عنوان «**مذبحة القلعة وأين تقف دور النشر**»، وجاء المقال على هيئة «**رسالة**» موجهة إلى أحمد بهاء الدين رئيس تحرير المجلة، وبدأها ب: «**أخى بهاء... نحن نعيش في بلاط الأدب هذه الأيام كالأغوات... بهاء الدين أغا ومحمود باش أعيان... سباعي بك قلاوون... حبروك أغا خوشي، إلى آخر طقم المماليك والأغوات ذوي السراويل والطراطير والخيول المطهمة... وقد جرى علينا مصير المماليك في مذبحة ما زال الدم يجرى فيها أنهارًا على الورق... ولعلك تذكر القلعة التي دارت فيها المذبحة، فهي ليست سوى كتاب «ألوان من القصة المصرية»**... لقد دعانا محمد علي- أو الناشر- إلى عشاء أخير على صفحاته... فتقدم كل منا بقصة مجانًا... لوجه الفن... وتفضل صاحب الدعوة فألقى علينا كلمة شكر... ثم أشار إلى أعوانه خفية... فوضعونا في صف طويل يتألف من سبعة عشر أديبًا تعسًا... وأغلقوا علينا الباب...وتلفتنا فجأة لنكتشف أننا سجناء كتاب واحد... يحرسنا من اليمين طه حسين... ومن اليسار محمود العالم... ونحن في الوسط كساندويتش من اللحم الحى... يتبادل الاثنان هضمنا على مهل... لم ينج واحد من المذبحة... ناولنا محمود العالم... فقال طه هذا الأدب الأسود... وناولنا طه لمحمود... فقال... هذا الاستغلاق الاستبطاني الجامد الضيق الخالي من الإيجابية... والاستشراف... والشمول... والفاعلية!!!... وصرخنا... ولكن فك المطبعة ظل يدور... والقلعة الشامخة من الورق... تتشامخ... أكثر وأكثر... ودمنا يسيل أسود على الورق... وكانت مؤامرة

خالية من اللطف...»، واستمر مصطفى محمود على هذه الطريقة الساخرة والأسلوب التقريعي للناشر ولطه حسين ومحمود العالم، مما دعا أحمد بهاء الدين، ليكتب ردّا أو تعقيبًا على الرسالة، ويعلن تضامنه الكامل مع مصطفى محمود، ودائنًا لدار النشر والمطبعة ومحمود العالم وطه حسين وعصر المماليك الأدبي الذي يهين الكتّاب والكتابة الأدبية بشكل عام، ويخاطب صديقه مصطفى بكل تعاطف، وينهي رسالته قائلا: «... **فلا تيأس ولا تقارن بين حظ الأديب وبين حظ الناشر، فلا شك أنك لا تحب أن تكون مكانه**»...

ولكن يأتي الناشر وصاحب دار النشر لطف الله سليمان، ليفسد كل كلام مصطفى محمود، وتعقيب أحمد بهاء الدين، ليكشف في تعقيبه الذي نشره بها في أحد الأعداد التالية، عن أن مصطفى كان على علم تام بما جرى في الكتاب، وكان يعرف أن طه حسين سيكتب تقديمًا عامًا، وأن محمود العالم سيكتب دراسة نقدية، وأكّد أن هناك شهودًا على هذا الكلام، مما جعل مصطفى محمود يصمت تمامًا ولا يعقّب على كلام لطف الله سليمان.

ولكن الحقيقة تكشف عن نفسها، لأن مصطفى محمود كان يكتب «**مذبحة القلعة**»، وفي ضميره هذا الاحتفاء الذي يجده ويلاحظه بيوسف إدريس من كافة الأطراف، وكانت قصصه قاسمًا مشتركًا في كل الكتب التي تنشر، وكانت المقالات النقدية التي تتناول كتابة القصة القصيرة تعمل على إعلاء شأن قصصه بما يجعل

الآخرين مندهشين، ومن بين ما كان يوجهه مصطفى محمود من نقد لفكرة اليسار واليمين، وراح ينال في مقالاته من ذلك التقسيم العقائدي لليمين واليسار، ويسحب مظلته على كل شئون الأدب والفكر والثقافة.

وبالطبع كانت مراكب يوسف إدريس تبحر في مياه الأدب والفن والثقافة والسياسة، دون الآخرين، وكان مصطفى محمود هو الأغزر في نشر قصصه، وله ما يزيد عن ضعف ما جمعه في مجموعات قصصية لم يضمنه أي من كتبه، ولو حدث وأن أي دار نشر جمعت كتاباته القصصية، ربما تعيد النظر إليه مرة أخرى، ولكنه هو نفسه في حياته المديدة لم يهتم بذلك، فهو قد اتجه مبكرًا إلى أنواع عديدة من الكتابة، مثل المسرح والرواية والمقال الصحفي، ثم في أواخر عقد الستينيات راح ينشر كتابه «**التفسير العصري للقرآن**»، ليثير جدلاً جديدًا حول ما يكتبه، فيعقب عليه كتاب ومفكرون من تيارات مختلفة، أشهرهم مقال د فؤاد زكريا «**مدد يا مصطفى محمود**»، بعد ذلك تتواءم كتابات مصطفى محمود مع توجهات العهد الجديد في زمن السادات، وقد أطلق السادات في ذلك الزمن على «**دولته**» «**دولة العلم والإيمان**»، ويأتي برنامج مصطفى محمود التلفزيوني الشهير تحت هذا العنوان، ليختصره الناس في هذا البرنامج، وفي بعض كتابات مثيرة، لا تعبر عنه التعبير الأدق والأشمل الذي عرفناه عنه في عقدي الخمسينيات والستينيات.

* * *

الفصل الخامس

يوسف إدريس وأنطون تشيخوف
وكُتّاب عصره

لم يكن أنطون تشيخوف جديدًا على الحياة الأدبية المصرية والعربية عندما ارتفعت نبرة الواقعية في الأدب، ورفع لوائها مجموعة أدباء من اليسار، ودشّنوا لترجمة الأدب الروسي المعاصر، خاصة كتابات مكسيم جوركي وأنطون تشيخوف، وكان من أوائل المترجمين الذين نقلوا أنطون تشيخوف إلى اللغة العربية، الكاتب والأديب والمترجم محمد السباعي، وذلك في عشرينيات القرن الماضي، أي بعد رحيل تشيكوف بنحو عشرين عامًا، أو أكثر قليلاً، وكانت صحيفة البلاغ الأسبوعي، تنشر تلك الترجمات بشكل أسبوعي، وفيما بعد قام الأديب يوسف السباعي، ابن محمد السباعي، بجمع مختارات من ترجمات والده، ونشرها في مجلد ضخم، ضم أربعة وعشرين قصة لتشيخوف، وهي من عيون ما كتب تشيخوف، ولم يكن الهاجس الذي دفع السباعي الكبير إلى ترجمة تشيخوف، هاجسًا اشتراكيًا أو ثوريًا، ولكن الذيوع الفني الذي حققه تشيخوف منذ بدايات القرن، كان عاملاً أساسيًا للترجمة.

* * *

كذلك كانت الثورة السوفيتية التي قامت في أكتوبر عام ١٩١٧، عاملاً آخر في ترويج الأدب السوفيتي خاصة، والروسي عامة، لذلك

وجدنا بضعة قصص لمكسيم جوركي وإسكندر بوشكين وإيفان تورجنيف وديستوفيسكى، ضمن المجلد الذي نشره السباعي الابن، ولكنها قليلة جدًا بالمقارنة بقصص تشيخوف.

وفيما بعد جاءت ترجمة أخرى ممتازة، لمحمد القصاص، وهي الترجمة التي تناولتها أجيال عديدة، لأن الترجمة ماهي إلا وجهات نظر تقترب أو تبتعد من روح النص الأصلي، وكان القصاص قادرًا على نقل روح قصص تشيخوف بشكل دقيق وممتع، ولو أجرينا مقارنة بين القصص التي ترجمها السباعي، والقصص ذاتها التي ترجمها محمد القصاص، سنلاحظ أن القصاص كان بارعًا ومتفوقًا بمراحل على سلفه السباعي، وذلك في اختيار المفردات التي تناسب المواقف التي كانت تسوقها عبقريات تشيخوف في قصصه.

ومن هذا نستطيع أن ندرك أن الانحياز إلى الأدب الواقعي كان قائمًا بالفعل، وهذا ينفي ما كان يردده نقاد كثيرون، بأن القصة المصرية قبل الخمسينيات، كانت قصة مخملية، وتتحدث عن القصور والباشوات وملّاك الأراضي الكبار، كما أن القضايا التي كانت تشغل كتّاب ما قبل الخمسينيات، قضايا مترفة وناعمة، ولا تقترب من الواقع بأي شكل من الأشكال، ولو تأملنا الكتابات القصصية المؤلفة لمحمود طاهر لاشين وأحمد خيرى سعيد ومحمد أمين حسونة وشحاتة عبيد ويحيى حقي، ثم محمود البدوي وسعد مكاوي وأمين ريان ومحمود كامل المحامي وعبدالرحمن الخميسي وغيرهم، سنلاحظ أن خيطًا واقعيًا يتسلل بين ثنايا القصص، هذا

الخيط ربما لم يصبح ظاهرة، ولم يتحول إلى شعار إلا في خمسينيات القرن الماضي، هذا العقد الذي ظهرت فيه مجموعة كبيرة من كتاب القصة، على رأسهم نعمان عاشور وألفريد فرج ومحمد سعد الدين وهبة وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وبدر نشأت ويوسف الشاروني وغيرهم.

وفي البداية أصدر نعمان عاشور مجموعته القصصية الأولى «**حواديت عمّ فرج**» في أوائل عام ١٩٥٤، وكتب لها مقدمة نقدية طويلة، هذه المقدمة كانت البيان الأول لأحد المبدعين الجدد في حقل الواقعية، وعمل عاشور على تقديم بانوراما شاملة للكتابة السردية منذ محمد المويلحي، مرورا بإبراهيم المصري وتوفيق الحكيم ومحمود البدوي وغيرهم، حتى الوصول إلى الكتاب الجدد، الذين سيحررون السرد من ترهله المفرط، ورغم أن نعمان عاشور ذكر كثيرين من كتّاب الماضي، إلا أنه لم يرد ذكر أي من الكتاب الجدد، هؤلاء الكتاب الذين ارتبط وعيهم الفني، بوعي اجتماعي حاد، وأسهب كثيرًا في تحديد قسمات وملامح للقصة الواقعية الجديدة، دون أن يذكر مرجعيات من الضروري أن يعود إليها الكتاب الجدد، ولكن من اللافت للنظر أن نعمان عاشور، كان يكتب سلسلة دراسات ومقالات في صحيفة المساء، كتب فيها عن أهمية تشيخوف ومكسيم جوركي.

ورغم الحماس الزائد الذي أبداه نعمان عاشور في كتابة القصة القصيرة، ورغم الجائزة الأدبية المرموقة التي لعبت دورًا كبيرًا في تقدير الجميع له، إلا أنه ترك كتابة القصة القصيرة واتجه إلى كتابة

المسرح، ويكتب صالح مرسي في مذكراته قائلاً: (في السنوات الأولى من حياتي الأدبية، التقيت ذات مساء بالكاتب المسرحي نعمان عاشور... وكان نعمان رحمه الله نوع من البشر الذي يطلق آراءه دون تحفظ أو مجاملة... وكان قد أصدر في ذلك الوقت، مجموعة قصصية واحدة بعنوان «عمّ فرج»، ثم أعطى ظهره للقصة القصيرة نهائيًا، واندفع نحو المسرح، كي يضع اللبنات الأولى في تلك النهضة المسرحية التي شهدها النصف الثاني من العقد الخامس، والنصف الأول من العقد السادس، من هذا القرن -أي القرن الماضي- كان قد قدم **«الناس اللي تحت»** و**«المغماطيس»**... عندما سألته ذات مساء، وكنا نقف في باحة المسرح القومي أيام كان المسرح يمثّل صرحًا فنيًا رفيعًا بحق، وكان هذا المسرح يستعد في تلك الأيام لتقديم مسرحيته «الناس اللي فوق»... سألته ليلتها... لماذا كف عن كتابة القصة القصيرة، فإذا به يندفع في القول: **«قصة قصيرة إيه؟!... إزايّ أكتب قصة قصيرة وفيه يوسف إدريس»**، وهنا يعقّب صالح مرسى بما يشبه القاعدة أو القانون قائلا: **«كان نعمان عنده حق تمامًا فيما يقول... ذلك أن يوسف إدريس - في القصة القصيرة بالذات- كان شيئًا متفردًا، لا بالنسبة لجيله فقط، وإنما بالنسبة للقصة القصيرة منذ أن كانت في العالم العربي وحتى الآن»**. هذا الآن الذي يقصده صالح مرسى، كان بعد رحيل إدريس بسنوات قليلة، ولن أعلّق بالطبع على هذا التدشين الأبدي ليوسف إدريس، والذي يمكن أن يختلف عليه كثيرون، وعلى سبيل المثال فالناقد فاروق عبد

القادر يرى أن الذي سوف يتبقى من يوسف إدريس، خمس قصص فقط، وهذا -في رأيي- رأى مفرط كذلك، ولا تحكمه سوى العاطفة الأدبية، وتبدو أن مشكلة التعميم هي التي تخطئ من فرط الحماس سلبًا أو إيجابًا.

ولو عدنا إلى أنطون تشيخوف، سنلاحظ أنه لا يوجد اسم، ارتبط تاريخيًا من الكتاب العرب والمصريين، كما ارتبط به يوسف إدريس، وهذا بحكم كثرة الاستدعاءات له في الحوارات والأحاديث والاستشهادات، للدرجة التي دفعت يوسف إدريس أن المرة الوحيدة في حياته قام فيها بترجمة قصة، كانت قصة لأنطون تشيخوف، وهي قصة «**زوجة الصيدلي**»، ونشرها في مجلة «**قصص للجميع**» في مايو ١٩٥٢، وهي ليست مدرجة في أي ببليوجرافيا من التي نشرت في السياقات التي تناولت سيرة حياته، وسوف ننشرها هنا مصاحبة لهذا الفصل من الكتاب، وبمناسبة الببليوجرافيا التي أعدتها الجامعة الأمريكية بإشراف الدكتور حمدي السكوت، وسار خلفها كثيرون، بل جميع من تعرضوا لذكر معلومات ببليوجرافية تخص يوسف إدريس، ومنهم الناقد فاروق عبد القادر الذي أشار إلى أن قصة «**في الليل**» نشرت في روز اليوسف، ثم أعيد نشرها في مجموعته «**أرخص ليالي**» عام ١٩٥٤، وجدير بالذكر أن القصة لم تنشر في الطبعة الأولى، ولكنها نشرت في الطبعة الثانية، ومن الأخطاء الفادحة التي نشرت في ببليوجرافيا السكوت، ولم يلتفت إليها أحد، أنه نسب قصة «**الوباء**» المنشورة في مجلة «**الأديب**» اللبنانية بتاريخ أكتوبر عام ١٩٥٠

ليوسف إدريس، وهي في حقيقة الأمر ليوسف الشاروني، والمدهش أن القصة نشرت في المجموعة الأولى ليوسف الشاروني الصادرة عام ١٩٥٤، وهي مجموعته القصصية الأولى «**العشاق الخمسة**» وهكذا تتواتر الأخطاء في الببليوجرافيا دون مراجعات من النقاد الذين اعتمدوا عليها بشكل واسع.

وفي حوار لغالي شكري معه نشر في مجلة حوار في ديسمبر عام ١٩٦٥بمناسبة فوزه بجائزة المجلة، وستكون لنا العودة لتلك الجائزة، يقول في الحوار «**لقد خضت-مع تشيكوف بالذات- تجربة، فعلاً، ذلك يعني أنك عندما تقرأ تشيكوف، فإنك تصبح - شئت أم أبيت- تشيكوفيًا، ولهذا، فعندما حاولت الكتابة بعد قراءتي لأعماله، أحسست أن رؤيته قد فرضت نفسها عليّ، ولكن برهافة إلى حد أنني كنت الوحيد الذي لاحظ ذلك، وطالما أن الأصالة تستند على الرؤى الأصيلة، كان عليّ أن أناضل لأحرر نفسى من السيطرة القاهرة التي فرضتها رؤيته وأفكاره على أعمالي، لقد كانت معركة شرسة ومريرة كلفتني عامًا كاملاً، تقريبًا هو عام ١٩٥٥**».

وفي حديث أدلى به للمستعرب م.ب كربر شوبك، والذي كتب «**الإبداع القصصي عند يوسف إدريس**»، وترجمه إلى العربية الشاعر رفعت سلّام، يقول إدريس عن كثرة ما استوقفه في قصص تشيكوف «**المفارقات الكوميدية بتناقضاتها الظاهرية الناعمة، غير الواضحة**».

ورغم أن أحاديث يوسف إدريس لا تخلو من ذكر تشيخوف على

اعتبار أنه المؤثر الأعلى في كتاباته، إلا أنه كان يحلم دومًا بتجاوزه، وتقديم ما لم يقدمه، وهو يرى أنه قرينه الأكثر حضورًا في العالم، وكان يرى أن أي كاتب قصة قصيرة في العالم، لا بد أن يكون قد تأثر بتشيخوف!، وانسحب هذا الشعور على يوسف إدريس عندما كان في لجنة تحكيم مسابقة القصة القصيرة، التي نظمها نادى القصة عام ١٩٥٦، وكانت اللجنة مكونة من يوسف السباعي، ويوسف إدريس، ومحمود تيمور، وكانت القصة التي فازت بالمركز الأول هي قصة «**الطفل**» للكاتب رؤوف حلمي، ونشرت القصة في مجلة «**الرسالة الجديدة**» في نوفمبر ١٩٥٦، وجاءت كلمة المحرر تقول: «**هذه القصة كانت اللجنة قد استبعدتها من الفوز بالجائزة الأولى، ثم تشكلت لجنة خاصة من الأستاذين يوسف السباعي ويوسف إدريس، واستقر رأيهما على أن تكون هي القصة الثانية مكرر**»، أما التقارير التي كتبها أعضاء اللجنة تقول، «**يوسف السباعي: قصة ناعمة ذات تحليل لمشاعر الطفولة**» أما يوسف إدريس فقد أعطاها تسع درجات من عشر، وجاء ضمن تقريره: «**ولو أن الفكرة غير جدية، فقد طرقها تشيكوف، إلا أن العرض جيد جدًا، والكاتب لديه استعداد طيب**»، كما أن محمود تيمور أعطاها تسع درجات أيضًا وقال عنها: «**قصة عظيمة أثبت مؤلفها أصالة في فن القصة، لكأنها إحدى قصص تشيخوف، يجب الوثوق من أنها ممصرة**».

وعندما نشرت القصة في المجلة، نشر بمصاحبتها تعليق أو نقد

ليوسف الشاروني، ينفي فيه علاقة القصة رقم ١٤٥ بتشيخوف على وجه الإطلاق، فكتب قائلاً مخاطبًا كاتب القصة ذاته: «**أولاً دعني أهنئك -وأهنئ نفسى- لأن الطالب الذي كان يجلس أمامي منذ عامين في مدرسة الظاهر الثانوية وتكشف موهبته الفنية، قد نال اليوم أكبر فوز يناله ناشئ مثله، حتى أن اللجنة النهائية في مسابقة القصة وجدت أن الجائزة الأولى أقل مما تستحق قصتك فرفعتك عن مستوى المسابقة كلها وقرنت اسمك باسم تشيكوف، وهو أمر كما نعلم له مغزاه العميق بالنسبة لك ولقصتك الممتازة، ولا سيما وأنت على يقين -كما أنا على يقين- أنك لم تقرأ قصة تشيخوف التي يتهمونك بالسرقة منها، بل أنت لم تقرأ تشيكوف كله، وهذا لا يعيبك فأنت لا تزال في التاسعة عشرة من عمرك، وأمامك زمن طويل لتقرأ تشيكوف، وما أعظم أن يشهد لك كل من الأساتذة محمود تيمور ويوسف السباعي ويوسف إدريس بالإجماع على امتياز قصتك، لولا أن بعض الظن إثم، ولقد كان الظن في قصتك إثمًا كبيرًا حقًا... أما قصة تشيكوف التي يتهمك الدكتور يوسف إدريس بأنك نقلت منها فكرتك، فسأرويها عليك لتعرفها، هي قصة حوذي مات ابنه وأراد أن يفضى بأحزانه إلى إنسان من زبائنه...**»، ويسترسل الشاروني في سرد تفاصيل القصة المعروفة، وينفي أن هناك أي شبه وبين قصة تشيخوف، وهنا يطرح الشاروني سؤالاً يقول فيه: «**هل يكفي أن تكون عينا يوسف إدريس في لون عيني محمد عبد الحليم**

عبدالله ؟!»، وهو يقصد أن الفكرة من الممكن أن تكون متشابهة، ولكن المعالجة مختلفة، وهنا الشاروني يغمز يوسف إدريس على وجه الخصوص فيقول: «**ومن الغريب أنه لم يقفش هذه القفشة الأساتذة يوسف السباعي وثروت أباظة ومحمد مندور وجاذبية صدقي الذين اشتركوا في تقدير القصة، ولقد قرأت هذه القصة قبل أن تتقدم بها إلى المسابقة ونصحتك بأن تتقدم بها، ومع أنى قرأت قصة تشيخوف، إلا أنني لم أربط بين القصتين على الإطلاق، لا كما أربط بين قصة الأم لجوركي، وقصة حب ليوسف إدريس، ولا شك أن في ذلك تعسفًا تأباه نزاهة التحكيم**»، وفي آخر المقال يقول الشاروني: «**إنني أتهم اللجنة النهائية بالتسرع في استبعاد قصتك، وأطالب باستدعائك ومناقشتك لتعديل الخطأ الذي حدث...**»، ويستمر الشاروني في توضيح كافة الملابسات التي أحيطت بالقصة، لتعيد اللجنة تقريرها، ومنح رؤوف حلمي الجائزة الأولى كما كانت.

ويبدو أن الأمر بين الشاروني ويوسف إدريس بسيطًا، ولكن الأمر كان أعمق من ذلك، فالذي يتابع صدور مجموعتي «**أرخص ليالي**» ليوسف إدريس، و«**العشاق الخمسة**» ليوسف الشاروني»، سيلاحظ أن الاحتفاء الذي صاحب مجموعة يوسف إدريس، كان مهولاً، وهذا تبدى في مجلة روز اليوسف، هذه المجلة التي كان يعمل فيها معظم رفاق يوسف إدريس السياسيين، مثل صلاح حافظ ومحمود أمين العالم وأحمد عباس صالح الذي كتب عن المجموعة فور صدورها،

ولطفي الخولي، بينما لم تجد مجموعة «**العشاق الخمسة**» ما يشبه أو يقترب من ذلك الاحتفاء، وكانت تخصص المجلة إعلانات على صفحة كاملة لتعلن عن قرب صدور مجموعة «**أرخص ليالي**»، وهذا انفراد ليوسف إدريس، لم يضارعه فيه -آنذاك- سوى نجيب محفوظ.

وبالطبع فالصراع الذي كان يدور بين إدريس والشاروني، هو حول الطريقة التي كان يقرأ بها كلاهما أنطون تشيخوف، وكأن الشاروني يريد أن يقول ليوسف إدريس: «**إنك لا تحتكر قراءة أنطون تشيخوف**»، وفي الحقيقة كانت كلمة يوسف إدريس هي الأمضى، وهي الأكثر نفاذًا، وهو الذي قلب الترابيزة منذ البداية، وأعاد تشكيل اللجنة مرة أخرى بعد استبعاد الأسماء التي ذكرها الشاروني في سياق مقاله.

وإذا كان الصراع هنا، أخذ شكلاً عمليًا، واختصر في قصة قصيرة، ولكنه صار أوسع فيما بعد، وبالفعل احتكر يوسف إدريس صفة الاقتران بأنطون تشيخوف، والذي كانت أسهمه هي الأعلى في عصر الواقعية، واعتبر إدريس بأنه الامتداد الطبيعي والفني والعالمي لأنطون تشيخوف، ولم يفوّت يوسف إدريس فرصة ليتحدث فيها عن نفسه -عندما يطلب منه ذلك، وكثيرًا ما كان يطلب لذلك- إلا وذكر أنطون تشيخوف، باعتباره الكاتب الأول في العالم، بل في التاريخ، وإذا كان له أحلام في إنجاز كتابة عظيمة، فلا بد أن يتجاوز بالمعنى الفني أنطون تشيخوف.

وبالطبع ظل يوسف الشاروني يعتمد على إبداعه فقط، دون التذرع

بفريق سياسي يرسم له ذيوعه أو الدعاية له، وإن كان الشاروني لم يمتنع عن أن يكتب عن تجربته أكثر من مرة، وعندما طلب منه يحيى حقي الكتابة عن القصة القصيرة في أغسطس عام ١٩٦٦، في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة «المجلة» والخاص بالقصة القصيرة، كتب الشاروني نظرات نقدية في مجموعتيه «**العشاق الخمسة**» و«**رسالة إلى امرأة**».، وأعتقد أن اسم يوسف إدريس، كان يتصدر الترجمات والمؤتمرات ولجان التحكيم، وكانت كل الأروقة تعمل له ألف حساب، وليس دليلنا على ذلك مسألة إيقافه للدرجة التي حاز عليها أحد الفائزين بجائزة ما، ولكن تأمل مسيرة إدريس سنلاحظ ذلك التأثير الواسع الذي كانت تحدثه كلمات يوسف إدريس في كل المجالات.

وليس تقليلاً على وجه الإطلاق من قيمة يوسف إدريس، ولكن الانشغال الأسطوري به وبكتاباته المتنوعة من قصة قصيرة ورواية ومسرح ومقالات وكتب سياسية، عطّلت الانشغال بأي كتاب آخرين، وكان لا بد أن يمرّ عشرون عامًا، لتلتفت الحركة النقدية بشكل واسع وملحوظ، بكتاب من طراز يوسف الشاروني وإدوارد الخراط وفاروق منيب وغيرهم.

وطالما ذكرنا الكاتب والمبدع الكبير يوسف الشاروني، لا بدأن نذكر واقعة لافتة حدثت في مجموعته القصصية الأولى «**العشاق الخمسة**»، تلك المجموعة التي صدرت في ديسمبر ١٩٥٤، أي بعد صدور «**مجموعة «أرخص ليالي**» ليوسف إدريس، والتي كانت قد صدرت في أغسطس من العام نفسه، وضمت مجموعة «**العشاق**

الخمسة» للشاروني قصة تحت عنوان «**الطريق إلى المصحة**»، وعندما عدت للنشر الأول للقصة، وجدتها منشورة في مجلة «**الأديب المصري**» تحت عنوان «**الطريق إلى المعتقل**»، والقصة الأصلية تتحدث عن شاب صغير ووالده، يقرران زيارة شقيق له في المعتقل، وكانت السلطات قد اعتقلته لأسباب سياسية، وفي القطار الذي يقلهما، يدور حوار بينهما وبين أحد الراكبين، ويفطن ذلك الراكب نوع الزيارة التي يقومان بها، فيستريب الشاب ووالده، ولكنهما يطمئنان عندما يدركان بساطة وعادية ذلك الأمر، وتتواتر بعض عبارات السخط على ذلك الاعتقال المجهولة أسبابه، وعندما يصل الشاب ووالده إلى المعتقل، ويطالعان أسلاكه الشائكة وجنده المسلحين، «... **فانتظرنا لكي تحمينا من الصخر والرمل، من مخاوف السراب والأفق، من شرود هذا التيه، فنحن بدونك لن نبلّغ أخبار الأخ إلى الأم القلقة في المدينة بانتظارنا، ولن نجد ما نستر به رأسنا عن وهج الشمس، ولا من يدلنا على المنحى التالي في الطريق، ولا من يحمينا من قلق هذا ومأزقه**»، بينما القصة التي نشرت في المجموعة لا تتحدث عن المعتقل على الإطلاق، وحذف كاتبنا الكبير كل الدلالات التي يؤدى معناها إلى ذلك المعتقل، فتصبح الأسلاك الشائكة أسوارا بيضاء، ويتحول الجنود المسلحون إلى مرضى تافهين، وهكذا تختفي كل الدلالات، لتصبح القصة ذات أغراض أخرى تمامًا، وبالطبع لن تخفى علينا الأسباب الحقيقية خلف إجراءات التغيير التي لحقت بالقصة، فالشاروني كان يخشى بطش السلطة به، ومن

هنا لم يترك القصة كما كانت، بل على محو معالمها تمامًا، حتى لا تكون قرينة ضده بأي شكل من الأشكال، وهذا الأمر يختلف تمامًا عن ما سلكه يوسف إدريس في قصته «**الهجانة**»، والتي نشرها عام ١٩٥٣، وأعاد نشرها في مجموعته الأولى، وهي قصة ترمز بالهجانة إلى ضباط يوليو، وظلّت القصة شاهدًا لإدانة يوسف إدريس في معاداته للثورة في أولى خطواتها، ويذكر إدريس في حواره مع رشاد كامل بأن تلك القصة هي التي كانت سببًا في حبسه، وجدير بالذكر أن يوسف الشاروني قد أعاد نشر القصة الأصلية في الطبعة التي صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠١٠!!!.



زوجة الصيدلي

أنطون تشيكوف

وهي القصة الوحيدة التي ترجمها يوسف إدريس في حياته كلها.

كانت المدينة الصغيرة تسبح في نوم عميق، وكان الهواء راكدًا لا يسمع خلاله إلا نباح ذلك الكلب البعيد... نباح رفيع متقطع، وكان القمر على وشك البزوغ، أما الشخص الوحيد الذي استثناه النوم في تلك الليلة فكان زوجة الصيدلي «**تشيرنو ميرديك**».

لقد غادرت فراشها أكثر من مرة بعد أن آوت إلى مضجعها وقد جافاها النوم.

وأخيراً عنّ لها أن تجلس في ثوب نومها الشفاف بجانب النافذة لتحملق في الشارع المقفر، وأحسّت بشعور جارف من الحزن والملل والضيق... الضيق الذي كانت تحس معه أنها على وشك أن تصرخ... ولم تكن تدرى لماذا؟!

وعلى بعد أمتار قليلة منها كان يرقد «**تشيرنو مورديك**» ملتفًا بالغطاء، ملتصقاً بالحائط، تاركًا العنان لشخيره المرتفع، وعنّ لبرغوث جشع أن يغرس فمه في قمة أنفه، ولكنه لم يشعر ولم يتحرك بل كان يبتسم في بلاهة لعل مبعثها أنه كان يحلم بأن كل إنسان في القرية قد أصيب بالسعال وأنه أصبح لا يتورع عن بيع الزبائن أقراص الكحة، فكيف توقظه من نومه لسعة برغوث أو طلقة مدفع ؟!

فكانت الصيدلية تحتل بقعة نائية من القرية، فما أن امتد بصر الزوجة من خلال النافذة حتى صافح الحقول الشاسعة، ثم امتد لبقع على الأفق الشرقي البعيد الذي بدأ سواده يتلاشى رويدًا رويدًا، ثم يستحيل بعد هنيهة إلى لون قرمزي وهّاج، وكأن نارًا عظيمة تنعكس على صفحته، ومن خلف الشجيرات البعيدة كان يزحف قمر عريض الجبهة على غير ميعاد.

وفجأة، وفي سكون الليل تناهت أصوات وقع أقدام وهمس خافت، وسرعان ما ظهر شخصان يرتديان ملابس الضباط البيضاء، أحدهما طويل ضخم، والآخر كان أقصر طولاً وأقل حجمًا، كانا يسيران بجانب الحاجز وقد تمهلا في سيرهما وانطلقا في حديث صاخب.

وحينما مرا أمام الصيدلية أبطآ السير وتساءل الرجل النحيف.

أشم رائحة... آه تذكرت، لقد حضرت هنا في الأسبوع الماضي لأشتري قليلاً من زيت الخروع، ما أقبح ذلك الصيدلي بوجهه الأمرد، وفكه الذي يشبه فك

الحمار... يا له من فك يا عزيزي، لعله كذلك الذي قتل به شمشون دليلته.

ورد الآخر في صوت منخفض:

- قد تكون على حق يا صديقي... هو نائم يشخّر الآن وكذلك زوجته، يا لها من امرأة جميلة يا أوبتيزوف

- لقد رأيتها وسحرني مرآها... أخبرني يا دكتور... هل تستطيع جميلة كهذه المرأة أن تحب رجلاً كهذا الرجل؟!

- لا... من المعقول جدًا أنها لا تحبه.

قالها الطبيب في صوت متأوه، وكأنه يشعر في قرارة نفسه بالأسف والرثاء للصيدلي.

- المرأة الجميلة نائمة الآن... نائمة وقد ضاقت بحرارة الجو، وفمها الصغير نصف مفتوح... وقدمها الرقيقة معلقة في الفراش، أراهن أن هذا الصيدلي الغبي لا يدرك كم هو سعيد الحظ، لا شك أنه لا يفرّق بين امرأة وزجاجة من السم.

ثم استطرد يقول: أرى يا دكتور أن ندخل الصيدلية ونشترى شيئًا... وربما نستطيع حينئذ أن نراها.

- يا لها من فكرة ! في الليل؟!

- وماذا فيها؟... إنهم مرغمون على أن يبيعوا لنا حتى في الليل... هيا... هيا يا صديقي.

وسمعت زوجة الصيدلي صوت الجرس، والتفتت إلى زوجها فوجدته يغط في النوم، فارتدت ثوبها ومضت تلبى النداء.

وفي الواجهة الزجاجية للصيدلية استطاعت أن تميز شبحين فأشعلت المصباح وأسرعت إلى الباب تفتحه، وفي هذه اللحظة لم تكن تشعر بالحزن أو بالتبرم أو الضيق أو... حتى شعورها بأنها تود أن تصرخ مع أنها كانت واجفة القلب حينذاك، ودخل الطبيب الضخم و«**أوبتيزوف**» النحيل، كان الطبيب بدينًا مترهلاً، ذا شارب ضخم مشعث لا تهزه حركاته التي تبدو بطيئة دائمًا، ومع هذا فقد كانت أقل حركة منه تبعث الاحمرار إلى وجهه وتسرع في تنفسه وكان الضابط الآخر وردى اللون، حليق اللحية والشارب، وسألت المرأة الرجلين وقد ضمت ثوبها إلى صدرها:

- ماذا أستطيع أن أقدمه؟

- أعطينا... بأربعة قروش حبوب نعناع.

فأخذت المرأة وعاء زجاجيًا من فوق الرفّ، وبدأت في وزن الحبوب من غير إبطاء.

وحدق «**الزبائن**» بأعين نهمة في ظهرها، وقال الطبيب وكأنه يركل الكلمات بفمه:

- هذه أول مرة أرى فيها سيدة تبيع في صيدلية.

وأجابت المرأة وهي تنظر إليه بركن عينيها:

- وماذا في ذلك؟ وفوق هذا فإن زوجي ليس له مساعد، وأنا أقوم بمساعدته دائمًا.

- أقول الحقيقة... إن صيدليتكم الصغيرة في غاية الروعة، يا إلهي ما هذا العدد الضخم من الأوعية والزجاجات؟! حتى أنت لا

تخافين وأنت تتحركين بين السموم والمهلكات.

كانت الزوجة في هذه الأثناء قد ربطت اللفافة الصغيرة وناولتها للطبيب وأعطاها أوبتيزوف النقود، ومرت لحظة صمت قصيرة تبادل الرجلان على إثرها النظرات، وتقدما خطوة ناحية الباب، ثم تبادلا النظرات مرة أخرى، وفي النهاية قال الطبيب:

- أعطيني «صودا» بقرشين؟

ومرة أخرى مضت المرأة في بطء وتثاقل تمد يدها إلى الرفّ، وهنا تعثرت الكلمات في فم أوبيتزوف وهو يقول:

- أليس لديكم شيئًا... شيئًا مثل... شيئًا مهضمًا... منعشًا... مثل... مثل ماء سولزر

فأجابت المرأة:

- نعم لدينا.

- برافو ! إنك جنيّة ولست امرأة... أعطينا ثلاث زجاجات.

ولفّت المرة «**الصودا**» ثم اختفت وراء الباب.

وغمز الطبيب بعينيه وقال موجها الكلام لأوبيتزوف:

- يا لها من امرأة يا عزيزي... إنك لن تجد (خوخة) مثلها ولا في جزيرة (ماديرا)... إيه!

- ماذا تقول؟... أتسمع الشخير في الداخل، إنه الصيدلي عليه السلام يستمتع بإغفاءة هانئة.

وعادت المرأة بعد دقيقة ومعها خمس زجاجات، وحينما حاولت فتحها، وقع منها المفتاح فبادرها أو بيتيزوف:

- هس... لا تثيري مثل هذه الضجة وإلا أيقظت زوجك!

- وماذا إذا أيقظته؟

- إنه نائم... ويخيل إلى أنه يحلم بعينيك الجميلتين... في صحتك.

فقال الطبيب وهو يغالب (الزغطة)التي اجتاحته بعد ماء السولزر:

- الأزواج أناس مقبضون في الحقيقة، وأحسن شيء يفعلونه هو أن يناموا ملء جفونهم دائمًا...

ما أحلى نقط من النبيذ على هذا الماء!

فقالت زوجة الصيدلي:

- يا لها من فكرة!

- بل إنها فحمة... بحق الشيطان لماذا لا يبيعون الكحول في الصيدليات؟! ولكنكم مع هذا يجب أن تبيعوا النبيذ، فهل عندكم (روح النبيذ)؟

- نعم

- إذن أحضري بعضها... أحضريها لعنة الله عليها.

وجلس أو بتيتزوف والطبيب على (البنك) وخلعا قبعاتهما، وبدآ في احتساء النبيذ

- لابد للإنسان أن يعترف بالحقيقة دائما... إن هذا النبيذ جد قبيح، إنه ليس من روح نبيذ، إنه (روح قطران) ومع هذا ففي حضورك يبدو كرحيق آلهة الإغريق.

إنك رائعة يا (مدام) إني أقبّل يدك الجميلة في خيالي.

فقال أوبيتزوف: إني أبذل كل غال في هذا السبيل ولكن ليس في الخيال... أقسم بشرفي إني أبذل حياتي رخيصة.

وهنا احمرّت وجنتا مدام تشرنو مورديك وقالت في نبرة جادة:

- أظن في هذا الكفاية.

وضحك الطبيب في خفوت وقال ناظرًا إليها في خشوع من تحت أهدابه:

- يا لك من ماهرة خجول، ولو أن عينيك يلتهبان إلا أنني أهنئك... لقد هزمنا وانتصرت يا فاتنة!

ونظرت زوجة الصيدلي إلي وجهيهما المحمرين، وأصغت إلى ثرثرتهما، وسرعان ما امتلأت حياة وحركة... فاشتركت في المحاورة، وضحكت وهي تستمع ثم شربت ما امتلأت حياة وحركة... فاشتركت في المحاورة، وضحكت وهي تستمع ثم شربت بعض النبيذ بعد إلحاح من الرجلين ثم قالت:

- لماذا لا تأتيا إلينا خاصة ومعسكركما قريب... كم هو مقبض هنا... إن هذا الجو المقبض يقتلني.

فقال الطبيب:

- أعتقد هذا... هذه القمة... هذه المعجزة من معجزات الطبيعة تقذف هكذا، وبمنتهي البساطة في قلب الأحراش الوعرة، ولو أن موعد قيامنا قد حان إلا أنى سعيد بمعرفتك... جد سعيد، والآن كم تريدين منا؟

فقالت: أربعة وثمانين قرشًا.

وأخذ أبيتزوف حافظة نقود منتفخة من جيبه، وبعد أن قلّب بعض الأوراق دفع إليها بالنقود وهو يقول ضاغطًا على يدها:

- إن زوجك نائم في سلام، لابد أنه يحلم.

- دع يدي، ثم رحل الرجلان، وذهبت إلى حجرة النوم، وجلست في نفس المكان، فرأت الضابط والطبيب، وهما يغادران الصيدلية، ويمشيان، ثم يقفان، ثم يتحدثان همسًا...عن ماذا؟

كان قلبها يخفق بشدة، وكان الهمس الذي يتبادله هذان الرجلان سيقرر مصيرها، وبعد خمس دقائق أخرى رحل الطبيب وترك أوبيتزوف الذي رجع ودخل الصيدلية مرة ثم أخرى، ورنّت في أرجاء الليل دقات الجرس.

- ماذا !... من هناك؟!

هكذا تعالى صوت الصيدلي وسمعته امرأته فجأة، ثم عقب هذا صوت صارم يهتف:

- هناك جرس يدق على الباب وأنت لا تسمعينه... أهكذا تدبر الأمور؟

ونهض من فراشه وارتدى معطفه ومضى وهو نصف نائم يترنح إلى الصيدلية، ثم مال أوبيتزوف

- ماذا؟

- أعطني... أعطني بأربعة قروش حبوب نعناع.

واستدار الصيدلي ناحية الرف ومضى وهو يتثاءب وينام ضاربًا البنك بركبته... ومضى إلى الزجاجة.

ومضت دقيقتان، خرجت زوجة الصيدلي وأوبيتزوف بعدها، وبعد أن خطا بضع خطوات رأته يقذف بلفافة النعناع في الطريق المظلم، وجاء الطبيب من خلف الركن ليقابله.

وبعد أن تبادلا بعض الإشارات اختفيا في ضباب الصباح.

- كم أنا يائسة؟!

قالتها زوجة الصيدلي وهي تنظر إلى زوجها الذي كان قد بدأ يخلع ملابسه في سرعة ليدخل إلى فراشه مرة أخرى.

وأعادت القول مرة أخرى وقد ذابت فجة في دموع مريرة:

- لا أحد يعرف... لا أحد يعرف...

- لقد نسيت الأربعة قروش على البنك... ضعيها في الدرج من فضلك...

وكان هذا هو كل ما همس به الصيدلي وهو يجر الغطاء فوقه... ثم راح في نوم عميق.

* * *

الفصل السادس

محمد يسري أحمد
وجماعة طب القصر العيني الأدبية الثائرة

كانت كلية طب القصر العيني تضم كوكبة من الشباب الثائر، والتي ضمت في إهابها، إبراهيم فتحي ومصطفى محمود وصلاح حافظ ومحمد يسري أحمد ويوسف إدريس، هذه المجموعة التى كانت تمد الحياة السياسية بطاقات ثورية كبيرة، في الأدب والسياسة والفن، وشارك معظمهم في تحرير كافة مجلات اليسار التي كانت تصدر في ذلك الوقت، أي منذ العام ١٩٤٨.

وكان ألمعهم ككاتب قصة -آنذاك- محمد يسري أحمد، هذا الكاتب الذي ضاع تمامًا، والذي لم تتعرف عليه الأجيال التالية من الأدباء والمثقفين وكتّاب القصة، إنه رائد القصة المصرية الحقيقي في ذلك الوقت، وهو الذي قاد زملائه جميعا -بشكل أو بآخر- إلى الكتابة الجديدة في القصة، وهذا باعتراف إدريس وصلاح حافظ، وفي كتابه بصراحة غير مطلقة يكتب يوسف إدريس مقالاً عنوانه **«نقاش»**، هذا المقال يكشف بعضًا من وهج هذا الكاتب والأديب الذي غاب عمدًا، في ظل الأحداث الثقافية والسياسية الجسيمة التي تراكمت، ولم يستطع أن يجاريها، أو يتغلب على صعوباتها، فاعتصم بمهنة الطب، ومضى غير آسف على ضياع الأدب والقصة والسياسة، في مقاله يقول إدريس: **«قضيت اليوم كله في نقاش مستمر مع**

يسري، هو يحاول أن يقنعني بالعودة لمزاولة الطب، وأنا أحاول إقناعه بضرورة أن يعود هو للكتابة ومزاولة الأدب... والغريب أن هذا الموقف ذكرني بموقف مشابه له تمامًا حدث منذ عشر سنوات حين كنا لا نزال طلبة في الكلية، وكان يسري يحاول إقناعي فيه بضرورة ترك تلك المهنة البغيضة الطب، والتفرغ نهائيًا لعالم الفن الرحب العريض، وكنت أنا أحاول إقناعه بضرورة مواظبته على الكلية حتى يتخرج ويصبح طبيبًا...»، وبعد أن يسترسل إدريس في رسم صورة حية له ولرفاقه ولزملائه في الكلية، وهم في غاية الانهماك في التحصيل الدراسي، وكان هو رغم انشغالاته السياسية، كان نموذجًا للطالب المثالي والمجد، ولم يكن يعيبه سوى أنه يحب القصص، لدرجة لا تليق بطالب طب «**دكتور**»، كانت كلية الطب مناخًا لممارسة كافة أنواع الفن والأدب والسياسة...»، في تلك الأثناء قرأت قصة لكاتب اسمه محمد يسري أحمد أذهلتني، واعتبرت أن كاتبها لا بد فلتة، إذ لم أكن قد سمعت هذا الاسم من قبل أو قرأت له، وظّلت القصة وإعجابي بها يملآن عليّ نفسي إلى أن حدث وعرفني أحد أصدقائي القليلين من الطلبة في جلسة من جلسات البوفيه المشهورة بزميل مقطب الجبين عازفًا عن الاشتراك في حديث الطلبة التافه، وقال: محمد يسري أحمد، ولم أصدق أبدًا أنه هو كاتب القصة التي أذهلتني، ولم أستطع أبدًا أن أهضم أنه هو الآخر طالب في الكلية، بل في نفس الدفعة... ومنذ ذلك اللقاء لم نفترق،

وبعد أن التقينا عدة مرات، ووثقت به تمامًا صارحته بأنني أحيانا أكتب القصص ولكني أخاف أن أطلع عليها كائنًا من كان،... وفي وجل شديد، وبقلب يدق قرأت له قصة، آخر قصة كتبتها، وكدت أعتقد أنه مجنون حين وجدته قد أعجب بها وظل يتحدث معي بضع ساعات عنها... ولأول مرة أحسست أن كتابة القصة ليست عيبًا أو شيئًا مخلاً بالشرف، وأهم من هذا هو أن الإقناع جاء من طالب طب زميل، وحين غادرني يسري ليلتها أحسست أنى أقف على باب عالم جميل غريب مجهول أهون شيء على الإنسان أن يهب عمره لتفقده وتعرف مخابئه وأسراره وكل ما يحتويه»!

ومنذ ذلك اليوم ويوسف إدريس لا يفارق يسري أحمد، ويكتبان وينشران في مجلات اليسار وغير مجلات اليسار، ويمزجان السياسة بالفن والأدب، وينشئ تنظيم «**حدتو... الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني**» **مكتبًا اسمه** «**مكتب الأدباء والفنانين**»، ويضم هذا المكتب مجموعة بارزة من الكتاب والفنانين والمثقفين الشباب، منهم عبد الرحمن الشرقاوي وفؤاد حداد وصلاح جاهين وكمال عبد الحليم ويوسف إدريس ومحمد يسري أحمد وصلاح حافظ وغيرهم، وكانت صحف اليسار آنذاك يشتد عودها، وكما تقدم معارضة حادة للأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية، تقدم ألوانًا جديدة في الفن والكتابة، وعلى صفحات مجلة «**الكاتب**»، التي كان يملكها الكاتب والمثقف والفنان يوسف حلمي، نقرأ قصصًا ليوسف إدريس

ومحمد يسري أحمد، وقصائد فصحى ورسومات لصلاح جاهين، وأشعارًا لفؤاد حداد، ومقالات من باريس لعبد الرحمن الشرقاوي، وكان ذلك في أعوام ١٩٥١و١٩٥٢ على وجه التحديد، قبل أن يلتحق إدريس بجريدة المصري عندما قدمه عبدالرحمن الخميسي، ثم تركها والتحق بعدها بمجلة «**روز اليوسف**».

كان يوسف إدريس هو ويسري أحمد وصلاح حافظ ومصطفى محمود ينشرون قصصهم في مجلات وصحف «**الملايين**» و«**الكاتب**» و«**النداء**» و«**قصص للجميع**» ومطبوعات أخرى، ولكن علاقة إدريس بيسري كانت هي الأقوى والأمتن، يقول يوسف: «ليالٍ طويلة قضيناها يقرأ لي ما كتبه وأقرأ له ما كتبته وشوارع الم**دينة النائمة، نجوبها سيرًا على الأقدام، جوعى مفلسين، نبحث عن الحقيقة ونناقش الفن والخلود وأصل الكون والفرق بين رومانسية إيليا أبي ماضي ورومانسية ناجي**»، ومن المدهش في تلك الفترة كما يتحدث -إدريس- كثيرًا في بعض مقالاته، أن شهدت حواراته مع يسري أحمد، بأنه كان دومًا -أي إدريس- يقنع يسري أحمد بالمواظبة على حضور الكلية، والالتزام بضرورة إنجاز الدراسة والتخرج لكي يصير طبيبًا مرموقًا، والعكس يحاوله يسري، الذي كان يدفع صديقه بالغرق في بحر الفن والأدب والثقافة، حتى أن مضت السنوات، وتخرج الاثنان، وعملا في مهنة الطب، والتي سرعان ما تركها إدريس ليتفرغ للأدب والصحافة، ويحدث العكس، إذ أن يسري أحمد يتخرج،

ويهجر-تقريبًا- كتابة القصة، بعد أن يصير طبيبًا ناجحًا، ويذهب إلى السودان، ويعود في إحدى زياراته، ويلتقي الصديقان، ليحاول إدريس استعادة يسري أحمد إلى كتابة القصة دون أي جدوى، بعد أن قدّم نماذج قصصية، من أغنى ما كتبه ذلك الجيل في تلك الفترة، وحتى الآن لم يجمعها أحد في كتاب، حتى تستقيم معرفتنا بالتاريخ الكامل لكتابة القصة القصيرة، بكامل رواده.

ورغم أن الدكتور سيد حامد النساج لم يدرج سوى ثمانٍ عشرة قصة في الببليوجرافيا التي أعدها في «**دليل القصة القصيرة من ١٩١٠ حتى ١٩٦١**»، إلا أن قصص محمد يسري أحمد تزيد عن ضعف هذا العدد، والقصص التي أدرجها د. النساج هي «**غابت الشمس عام ١٩٤٨، ومارد الأعماق ١٩٤٩، وكلهم يموتون ١٩٥٠، وقمم سوداء ١٩٥٠، وكاميليا ١٩٥٠، وشاطئ الغرباء ١٩٥٠، وأول الطريق ١٩٥٠، وطابور خامس ١٩٥٠ وحكم الإعدام ١٩٥٠، وحياة النمل ١٩٥٠، وعودة الأبطال ١٩٥٠، والموت ١٩٥٠، وكم علمتني ١٩٥٣، ولقاء المجانين ١٩٥٤، ودنيا الشرف ١٩٥٤، وغابت الشمس ١٩٥٤، وهذه حواء ١٩٥٥٤، ودنيا الشرقاء ١٩٥٥»، وتراوح نشر هذه القصص بين مجلات القصة وروز اليوسف، ولم يلتفت د. النساج لمطبوعات أخرى، ربما لتعذر الحصول عليها، مثل مطبوعات اليسار التي كانت تختفي بصورة سريعة.**

والببليوجرافيا التي وضعها د. النساج لمحمد يسري أحمد، تعطي

انطباعًا بأنه يسري أحمد قد توقف عن كتابة ونشر القصص عام ١٩٥٤، ولكن الحقيقة والسجل يقول غير ذلك، فها هي أمامي قصة «الطفل»- على سبيل المثال- تنشرها مجلة **«الغد»** في يناير ١٩٥٩، وتضع لها تصنيفًا يقول بأنها **«قصة رمزية»**، وهي نموذج فريد في الكتابة القصصية، وكذلك يعيد يوسف إدريس نشر قصة **«كاميليا»** في ٩ ابريل ١٩٦٠ بجريدة الجمهورية على صفحة كاملة من الصحيفة، ويكتب لها تقديمًا احتفائيًا، أرجو ألا يضيق القارئ بنشر هذا التقديم كاملاً، طالما نحن في مجال التوثيق، يقول إدريس: «محمد يسري أحمد اسم ليس غريبًا على قراء القصة والمهتمين بها، فمنذ عشر سنوات، وحين كانت الحركة الأدبية الحالية جنينًا لا يزال يبحث لنفسه عن ملامح على صفحات مجلة القصة والرسالة والنداء وقصص للجميع، كان محمد يسري أحمد من ألمع نجوم هذه الحركة اللامعة وأستاذ قصتها الأول، وما أثار الدهشة أنه، بعد نضج هذه الحركة واكتمالها ووصولها إلى القمة تلفت الناس فلم يجدوا لمحمد يسري أحمد أثرًا، ووجدوا مكانه شاغرًا، أين هو؟ وماذا يفعل ؟ولماذا كف عن الكتابة ؟أسئلة لم يستطع أحد الإجابة عليها، كنتُ وحدى-تقريبًا- أعرف الجواب، وأعرف أن قصة صعود يسري واختفائه في حد ذاتها دراما جيلنا الحالي وتجسدها، لقد كانت كتابة القصة هي سبب تعارفنا، ثم أهم أسباب صداقتنا الوطيدة بعد هذا، وكان ليسري في تلك العلاقة دور المعلم والموجه والصديق، هو الذي عرفني بعالم الفن

الغامض الرهيب الرحيب، هو الذي اكتشف لي نفسي وقدمني إليها، وهو الذي من ثار عليّ حين غيّرت الطريقة وأصبحت نفسي، وكان لا بد أن نختلف، وكفّ هو عن الكتابة، وواصلتها أنا -لسوء حظي- وسافر يسري إلى السودان كطبيب، وأمضى هناك خمس سنوات، ثم عاد منذ أقل من عام، وتجدد بيننا العراك حول أن يكتب، وكنت أعرف أن عودة الفنان للإنتاج بعد عشر سنين من الانقطاع معجزة، ولكني لم أكن أعرف أن العودة ستكون بمثل هذه المعجزة، كاميليا... أقدم لكم كاميليا، القصة والكاتب والمعجزة»!!!!، وأضع من عندي كل علامات الاستفهام هذه، لأن يسري أحمد لم يتوقف عشر سنين كما كتب إدريس في تقديمه، بل حسب ببليوجرافيا النساج، فله قصص منشورة في عامي ١٩٥٤ و١٩٥٥، وهناك قصص نشرها له يوسف إدريس نفسه، عندما كان مشرفًا على باب القصة في المجلة، وحسب ما لدي من مطبوعات، فيسري أحمد له قصص منشورة حتى عام ١٩٥٩، قصة «**الطفل**» التي أشرنا إليها، والتي صنفها محرر المجلة على اعتبار أنها قصة رمزية، أما سبب التعجب الآخر، يكمن في أن قصة «كاميليا»، كانت منشورة سابقًا في عام ١٩٥٠، ويعيد نشرها إدريس على اعتبار أنها قصة حديثة، بل إنها معجزة.

ولا أعرف هل هذه الأخطاء التاريخية بمثابة السهو والنسيان، أو عدم الاعتناء بالدقة، أم أن هناك أسبابا أخرى تختفي وراء المعلومات الخاطئة التي يطرحها إدريس، كما ظنّ فاروق عبد القادر؟، أنا

شخصيًا أعزو هذه الأخطاء للسهو مرة، وللعمد مرة أخرى.

ومن الواضح أن حكاية محمد يسري أحمد، تشبه إلى حد كبير حكاية عادل كامل، رفيق نجيب محفوظ، والذي نشر رواياته «**مليم الأكبر**» و«**ملك من شعاع**»، وبعضًا من القصص القصيرة، ومسرحية «**ويك عنتر**»، وذلك في عقد الأربعينيات من القرن الماضي، وكان منافسًا قويا لنجيب محفوظ، بل كان بعض النقاد يعتبرونه من أسبق أدباء جيله، بما فيهم نجيب محفوظ نفسه، الذي كان يثني عليه في كل المناسبات التي تأتي بسيرته، ثم انقطع عادل كامل عن الكتابة تمامًا، وهاجر إلى كندا، ومارس مهنة المحاماة، وذات عام في التسعينيات عاد زائرًا إلى القاهرة، وكان في حوزته رواية وحيدة، ليست في قوة بداياته، وكان عنوانها «**الحلّ والربط**»، ونشرتها له دار الهلال، لتبقى رواياته الأولى ساطعة في سماء نهضة الرواية الحديثة، جنبًا إلى جنب مع روايات نجيب محفوظ.

الفرق الوحيد بين يسري وكامل، أن عادل كامل، وجدت رواياته طريق النشر، وصدرت في كتب، وكتب عنه نقاد مرموقون في ذلك الزمان وبعده، وحصلت روايته «**مليم الأكبر**» على جائزة «**قوت القلوب الدمرداشية**»، نفس الجائزة التي حصل عليها نجيب محفوظ فيما بعد، وكان قد كتب لروايته «**مليم الأكبر**» مقدمة نقدية في ١٢٨ صفحة، هذه المقدمة بمثابة البيان الحداثي الأول في عالم الرواية الجديدة، لذلك عندما يحاول الباحثون أن يعيدوا قراءة

عادل كامل، فسوف يجدون ما كتبه في كتب، وقد أعيد نشر بعض هذه الكتب مرة أخرى في مكتبة الأسرة.

أما كتابات محمد يسري أحمد، لم يعتن هو نفسه بجمعها، وتركها فريسة للصحف والمجلات المتناثرة في أضابير الزمن، وفي منحنيات دار الكتب العتيقة، أو في دور الصحافة التي يعاني فيها المرء مرارة البحث حتى يعثر على المادة المنشودة، حتى يوسف إدريس نفسه، والذي نعرف من خلال شهاداته التي كتبها، لم يفكّر في ذلك الأمر، والذي فعله، هو نشر تلك القصة، مع هذا التقديم السريع، والشهادة أو الاعتراف -على قلة اعترافات إدريس- بأستاذية يسري أحمد، وجاءت القصة مصحوبة بالصورة اليتيمة التي نشرت ليسري أحمد في أي صحف من قبل ومن بعد.

وربما انتماء يسري أحمد لليسار، لم يدفع رفاقه للحماس له، فبعض قصصه كما أسلفنا منشورة في مجلات ذلك الزمان اليسارية، ولم تكن تلك القصص زاعقة بأي حال من الأحوال، بل كان يسري أحمد أستاذًا في كتابة القصة كما كتب يوسف إدريس، وكما قال صلاح حافظ في مذكراته، بأن يسري أحمد كان أبرعنا في كتابة القصة، وها هي قصته **«لن نموت»**، وهي ليست مدرجة كذلك في ببليوجرافيا د. النساج، وهي منشورة في مجلة الكاتب بتاريخ ٤ أغسطس عام ١٩٥١، وهي تدور في أجواء الحرب العالمية الثانية، وكانت هذه القصة إحدى المخاضات الكبيرة في انتصارات فن القصة القصيرة، فهو يعبر بجمله

الفنية، المشحونة بكل جَيَشَانِ الواقعية الجديدة، دون ذلك التعبير المباشر الذي كان يفيض من بعض قصص رفاقه، ومنهم مصطفى محمود وصلاح حافظ ويوسف إدريس، ولهذا يعترف إدريس بأن يسري أحمد «**هو الذي دلنا على الطريق ثم مضى**».

وهنا أريد فقط أن أقتبس استهلال القصة، الذي يضعنا في الحالة فورًا، دون إطناب واستطرادات وتمهيدات، يقول الاستهلال: «**الحرب... وفي إحدى ليالي صيف عام ١٩٤٢... وكان كل شيء بالنسبة لسكان الاسكندرية قد تمّ لاستقبال الموت... فقد أطلقت صفارات الإنذار، ولم تلبث الأنوار أن انطفأت في كل ثقب من المدينة، بينما هرول الرجال إلى كل مكان، وصرخت النسوة... وبكت الأطفال دون أن تعرف السبب... ثم أقبلت طائرة وثانية... سبع طائرات... ومضت تتسابق القنابل**».

هذا الاستهلال الذي كتبه يسري أحمد، عندما نكمل قراءة القصة، نجده بمثابة الأرض الخصبة التي نمت فيها كافة الأحداث والشخصيات فيما بعد، وهذه تقنيات راحت تعمل عند غالبية القصص التي تركت علامات حادة في عقد الخمسينيات، وخاصة عند يوسف إدريس، والذي لا ينكر ذلك في اعترافاته، وقد كرر أهمية يسري أحمد ودوره البارز في القصة القصيرة المصرية في حواراته المطولة مع الدكتور غالي شكري، والتي جمعها كلها في كتاب أسماه «**يوسف إدريس... فرفور خارج السور**».

إذن فمحمد يسري أحمد ترك عالم وكتابة القصة تمامًا، وسافر إلى السودان، ولم يجمع قصصه في كتاب على الإطلاق، كما أن صلاح حافظ الذي ترك كلية الطب، وانتمى تمامًا لعالم الأدب والصحافة، وكتب كمّا مهولاً من القصص، لم يجمع منه سوى بضعة قصص قليلة، ثم هجر كتابة القصة إلى الصحافة التي أغوته وأغرقته تمامًا فيها، وانشغل كذلك بالمعارضة الشرسة والدائمة، وتم حبسه والحكم عليه بالسجن، ثم اعتقاله، وكتب روايته الوحيدة «**المتمردون**»، ثم جمع بعضًا من كتاباته الصحفية في بعض كتب، أما إبراهيم فتحي فلم يكن مشغولاً بكتابة القصة القصيرة، ولكنه انخرط في العمل السياسي بشكل جارف، ثم الترجمة فيما بعد، ثم النقد الأدبي الذي قدم فيه ثمارًا في غاية الأهمية، والوحيد الذي صمد لفترة ما من جماعة كلية الطب، كان مصطفى محمود، الذي نشر كمّا كبيراً من القصص، وظل منافسًا أساسيًا لإدريس، كما قلنا في فصل سابق، وأوضحنا فيها هجرة مصطفى محمود إلى أجناس أخرى من الكتابة، حتى يحط به الترحال في التنظير الديني، والعوالم الصوفية، والتي بدأت بقوة في كتابه «**التفسير العصري للقرآن**»، والذي نشره مسلسلاً في مجلة «**صباح الخير**» عام ١٩٦٩، ليثير ضجة كبيرة، تأخذ مصطفى محمود فيما بعد بشكل كلى إلى عالم البرامج الدينية، خاصة مع قدوم صديقه القديم محمد أنور السادات، ليكون رئيسًا للبلاد.

من هنا يخلو المجال تمامًا من منافسين أقوياء في مجال القصة

القصيرة، حتى يصبح يوسف إدريس -عن جدارة- إحدى علامات القصة في عالمنا المعاصر، وننشر هنا إحدى قصص يسري أحمد المبكرة، والمنشورة في مجلة «النداء» بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٤٩، حتى نتعرف بشكل قليل على ذلك الرائد المجهول.

* * *

الموت

قصة: محمد يسري أحمد

عندما دلف محسن في آخر الليل إلى فراشه القذر، أحسّت به أمه المريضة التي كانت ترقد على فراش مجاور، فهمست في صوت خافت ومتعب: «**جيت يا محسن، ربنا معاك**».

ولم يجب محسن بشيء، بل استلقى على الفراش صامتًا، ثم جذب الغطاء البالي فوق رأسه ومضى يفكر أن حياته كلها، منذ أن بدأ يحسّ ويفهم ما يدور حوله، لم تكن سوى سلسلة متصلة من التفكير فيما كان وفيما هو كائن، وفيما يجب أن يكون، غير أن أفكاره في تلك الليلة بالذات كان لها طابع خاص، وكانت كلها تدور حول أمنية واحدة، هي أن يرى خيطًا غليظًا من الدم يسيل من موضع سكين ضخم مغروس حتى مقبضه في قلب أبيه.

أجل كانت قافلة الأفكار التي بدأت رحلتها معه منذ أن شبّ، فرأى

نفسه كالعبد في منزل أبيه، قد انتهت به الليلة إلى المرحلة الحاسمة، أن يقتل أباه، وعندما سمع دعاء أمه المسكينة: «**ربنا معاك**»، أحسّ كما لو أن الأقدار قد أدركت ما عزم عليه فأرسلت له هذا الدعاء على لسان أمه، وكأنما هو يحمل في طياته معنى
الموافقة والتشجيع والتحريض.

كان التعس ابن الخطيئة، خطيئة أبيه وحده، فهو لا يلوم أمه أبدًا، لقد كانت منذ سبعة عشر عامًا أو شيئا كهذا تعمل خادمة عند ذلك الرجل، وكان عمرها تسعة عشر عامًا أو شيئا كهذا، ولا بد أنها كانت فاتنة جدًا في ذلك الوقت، ولا بد أنه أغراها كثيرًا ومنّاها بشتى الوعود والأماني، ولا بد أنها أيضًا قد تمنّعت كثيرًا وأبت أن تبذل نفسها للسيد الجشع، ولكنه في النهاية - فهكذا تسير القصص- قد تحايل عليها بكأس من الخمر أو زجاجة كاملة مثلاً، ثم...ثم... كان هو الابن.

وبعد أن تم كل شيء، وجاء هو إلى الدنيا متطفلاً على الحياة، تدخل القانون بصورة ما، فجعل من هذه الخادمة زوجة للسيد الكبير، وجعل منه هو ابنًا له، ثم وقف عند هذا الحدّ، ولم يتدخل مرة أخرى، لم يتدخل ليعلم الرجل أن هذه الخادمة لم تعد بعد خادمته، وإنما زوجته، وأن هذا الابن ليس ابن خادمته وحدها بل ابنه هو أيضًا، وأن عليه أن يرضى وأن ينسى، وأن يفكر، لم يتدخل القانون إذن، فأصّر الرجل على أن تبقى الزوجة في اعتباره خادمة

وقحة شرسة أوقفته أمام القضاء مذنبًا مقهورًا، وعلى اعتبار الطفل رمزًا حيًّا لذلك الذئب وسببًا مباشرًا لما ناله من فضيحة وتشهير، وبدلاً من أن يكفر راح ينتقم، وكان كل الذي جاد به الحقد المخزون في صدره على زوجته وابنه هو ذلك الفرّاش الحقير في الحجرة المنعزلة في قصره الكبير، ثم فتات مائدته، وألف لعنة في اليوم، وسوط غليظ يهوى به على جسد الفتى كلما أحسّ منه تقصيرًا ولو تافهًا في عمله، وكان عمله هو أن يكون خادمًا لحجرته بلياليها الحمراء وعشيقاته الكثيرات المتهتكات.

وبالرغم من كل ما كان يلقاه محسن من ذلّ وهوان، فإن إحساسًا ما استطاع أن يستمر حيًّا في نفسه، الإحساس الذي كانت تغذّيه أمه دائما، بأن الرجل هذا هو أبوه على أي حال، وأن اليد التي تلطم بالسوط هي يد أبيه، وأن على الأبناء دائمًا أن يخضعوا وأن يطيعوا، وكان من الممكن أن يستمر إحساس البنوة هذا حيّا في نفس محسن لآماد بعيدة، لولا ذلك الحادث التافه الذي ساقه القدر في تلك الليلة، أن رعشة بسيطة من يده وهو يقدم الشراب كأي خادم ذليل لتلك المرأة المتهتكة التي استضافها أبوه في تلك الليلة، هذه الرعشة البسيطة قد أراقت بعضًا من الشراب على ثيابها الفاخرة اللامعة، وقبل أن يبدأ هو اعتذاره، أو يقول شيئًا، كانت براكين الغضب قد انفجرت في أعماق أبيه الثمل، فانهال عليه بالسوط في غضب مجنون، بينما راحت المرأة ترمقه في تشفّ واحتقار، والسوط

يلطمه في كل موضع من جسمه، وينسج شبكة من دموع الذلة والهوان تترقرق في عينيه، فتحجب عنه كل شيء إلا أنه ذليل، وضيع تحتقره وتزدريه حتى بائعات الهوى الرخيصات.

وكان هذا أكثر مما يحتمل، والآن، وهو يرقد على فراشه وآثار السوط مازالت تلهب كل موضع في جسده، لم يستطع أن يمنع نفسه من أن تثور وأن تنفض كل الحقد والغضب والتمرد المخزون فيها، تنفضه في صورة رغبة واحدة طاغية، أن يقتل ذلك الوحش لينتقم لنفسه ولأمه وللدنيا كلها.

ومدّ يده يتحسس السكين الضخم الذي أخفاه تحت ثيابه، وعندما لمست أصابعه النصل المرهف البارد، أحسّ بالراحة وخيل إليه أنه يسمع من جديد صوت أمه يرتفع بدعائها المعتاد: «**ربنا معاك**»، فيزيده هذا الدعاء عزمًا وأمنًا وطمأنينة.

مضى الوقت وخيل لمحسن أنه لم ينم طويلاً، وعندما فتح عينيه كان الظلام المطبق والسكون الأخرس يلفّان القصر، وما حوله في إطار أسود رهيب، لقد حلّت الساعة إذن، وعليه أن يسرع إلى الانتقام وأن يضرب ضربته الحاسمة، وفي هدوء غادر فراشه، وانطلق من حجرته متسللاً في خفة وحذر، وفي أعماقه العزم والحقد وفي دمائه أنفاس وحش قد صحا لينقض ويبطش.

وفي لحظات كان قد اجتاز الشقة التي تفصل بين الفقر الذليل والغنى المتهتك، وعبر المسافة التي تفصل بين حجرته وحجرة أبيه،

وكان قد قدر أن أباه لا بد وأن يكون قد فرغ من مباذله منذ ساعات، وكان يؤمل أن تكون الخمر قد أسلمته هو وعشيقته البغيضة إلى نوم عميق متصل، عندئذ سيكون الأمر كله بسيطًا وميسورًا، سيلتمع النصل ثم يهوى كالعاصفة إلى مكانه من ذلك القلب الشرس الأسود، وسينبثق خيط غليظ من الدم الذي يجرى في عروقه هو، ثم ينتهي كل شيء دون أن يراه أحد، ولن تفتضح جريمته أبدًا، وغدًا يكون له هو وأمه كل هذا القصر، وكل هذا الثراء، غير أنه لسبب ما لم يكن الأمر في النهاية سهلاً أو ميسورًا كما أراد محسن، فهو ما كاد يشهر سلاحه ويفتح باب أبيه ويتهيأ أن يخطو إلى الداخل حتى أدرك أنه كان مخطئًا في تقديره، كان أبوه مازال في أقصى الحجرة يغازل المرأة ويعابثها ويعبّ من الخمر في شراهة كما رآه في أول الليل، وكأنما في أعماقه صحراء لم ترتوِ بعد ولن ترتوى أبدًا، رأى محسن كل هذا، ولكن كان من المستحيل أن يتراجع، فخطا إلى منتصف الحجرة، وأحسّ أبوه بدخوله فالتفت إليه وتلاقت النظرات، ثم تتالت الأحداث.

شهقت المرأة في ذعر، وجمد محسن في مكانه للحظة خاطفة كانت كافية لأن تنحدر خلالها نظرات الأب الثمل لتقع على السكين في يد «محسن»، غير أن الخمر كانت قد استبدت به إلى الحد الذي رده عن أن يفهم معنى الموت الملتمع في النصل المرهف، فلم يفهم من الأمر أكثر من أن ابنه الوقح قد اقتحم عليه خلوته ومتعته في جسارة وقحة...

وغلى الدم في عروقه وهتفت به نفسه الجائعة السوداء أن يؤدب ذلك المتهجم أدبًا لا ينساه طول حياته، فمدّ يده إلى السوط كما اعتاد في كل مرة... غير أنه هذه المرة لم تكن كباقي المرات... إن الجمود الذي أصاب «**محسن**» حتى ذلك الوقت انزاح عنه فجأة، وفي سرعة خاطفة، عندما رأى السوط في يد أبيه يرتفع ليهوى على وجهه... السوط... السوط مرة ثانية... كأس الذل الذي تجرعه منذ أن شبّ والتمع الجنون في عينيه، فطرح بالسكين إلى أقصى الحجرة وقبل أن يهوى بالسوط عليه، اندفع نحو أبيه، وفي يده إرادة ألف عملاق، وقوة ألف شيطان، فانتزعه منه ليصبح لأول مرة سيد الموقف.

إن السكين تستطيع أن تنتظر قليلاً... ولن يموت أبوه هذه الميتة السهلة السريعة... أجل تستطيع السكين أن تنتظر حتى يسقى أباه جرعة الذل والعبودية التي اعتاد هو أن يشربها كل يوم من على أطراف هذا السوط اللاذع... وارتفع السوط ثم هوى في طرقعة داوية، وارتفع صوت الأب في أنّة متحشرجة، ثم... ثم لم يقف السوط بعد ذلك أبدا.

إن قوة ما في الوجود لم تكن تستطيع عندئذ أن توقف تلك القوة المجنونة العمياء التي انطلقت تهدر في قبضة محسن الممسكة بالسوط... وانسدلت أستار من ضباب أسود كثيف على كل ما حوله من المرئيات فلم يعد يرى غير غريمه المكوم تحت قدميه... والسوط الذي يهوى على كل موضع من جسده، ثم وهو يرتفع تاركًا خلفه خيطًا طويلاً من الدم القاني، وسدت أذناه عن أن يسمع أي شيء

غير تلك الصرخات الرهيبة التي يرسلها ذلك الغريم فترن في أذنيه كأهازيج النصر في معركة دامية هو بطلها وفارسها، واستمر المشهد طويلاً، وفجأة وفي وسط هذه الفوضى المجنونة التقت نظرات محسن بعيني أبيه، هذه العيون التي لم تطالعه من قبل بغير نظرات العجرفة والاحتقار والغضب المسموم، كان فيهما في تلك اللحظة هوان ومذلة وخزى واستغفار وطبقة من الدموع.

وتوقف السوط في يد محسن... إنها المذلة أخيرًا في عينيّ أبيه! وأحسّ عندئذ بطوفان من السعادة، من هذا الإحساس الذي لم يذقه في حياته أبدًا، يتدفق بين جوانبه كسيل عارم أزيلت من أمامه كل السدود والقيود، فانطلق ماردًا مكتسحًا مستبدًا.

أجل: الذلّة والهوان في عينيّ أبيه، والاستغفار أيضًا... لقد انتقم... انتقم لنفسه ولأمه... وللدنيا كلها.

السوط والسكين! إنه لم يعد في حاجة إليهما... فطوح بالسوط إلى أقصى الحجرة، ثم شبك ذراعيه فوق صدره... ومضى يهدر في ضحكة طويلة صيغ نصفها من جنون والنصف الآخر من هناءة دافقة وعندئذ بدأت ترتفع دقات صاخبة على باب الحجرة.

وازداد عنف الطرقات على الباب، واختلط دويها بصوت ثمل خانق، وخيل لمحسن أنه يسمع صوت أمه الخافت يناديه، ففتح عينيه وأفاق من نومه...

كانت أولى خيوط الفجر تنساب مختلطة مع شعاع القمر عبر نافذته... وسمع صوت أبيه مختلطًا بطرقاته على الباب وهو يصيح

طالبًا أن يأتيه بزجاجة أخرى من الخمر، وقبل أن يفيق تمامًا وفي حركة آلية امتدت يده إلى ثيابه تتحسس السكين المرهف الذي كان يخفيه فيها، وعاد صوت أبيه يطرق سمعه من جديد، وعندئذ عادت إليه صورة الحلم واضحة جلية، وأحسّ بعجزه وضعفه وتفاهته، وحاول أن يثور من جديد فعاد إليه الحلم مرة ثانية في أضواء من راحة ذليلة، حقا لقد انتقم... ألم ير الذلّة في عينيّ أبيه منذ لحظات؟

ولكن... وأراد أن يتشبث بالسكين للمرة الأخيرة، ومد يده ليقبض عليها فعاودته صورة الحلم للمرة الثالثة، وأحسّ معها بخدر ممتع ينساب في جسده ويسري إلى يده التي بدأت تضعف وتتراخى، وبدعاء أمه المعتاد: «**ربنا معاك**» وهو يطرق أذنيه جامدًا ميتًا، خاليا هذه المرة من كل معنى أو حياة، لقد انتقم لنفسه من هذا الحلم، ولم يعد يهمه أن ينتقم لأمه، أو للدنيا كلها.

إن الحياة بعد ذلك قد مضت كما اعتادت أن تمضي من قبل، وعاش «**محسن**» بعد تلك الليلة كما اعتاد أن يعيش قبلها: نفس السوط على عنقه، ونفس الرغبة في أن يقتل أباه وهي تسكن أعماقه كل ليلة، ونفس السكين المرهف مخبأ دائما بين طيّات ملابسه، حتى نفس الحلم قد مضى بعد ذلك يتكرر بخدره الممتع وراحته الذليلة ووهمه الخادع.

شيء واحد هو الذي جدّ في حياة «**محسن**» بعد ذلك: لقد ماتت أمه قبل أن ينتقم لها...

* * *

الفصل السابع

يوسف إدريس
وكتّاب الحلقة المفقودة

ربما لم تكن بعض القضايا والتساؤلات التي أثرناها في الفصول السابقة مطروحة من قبل، وعدم طرح الأسئلة على هذا النحو، ليس لغفلة النقاد والكتّاب والباحثين، ولكن هناك ثمة استقرار شبه كهنوتي على أسماء ومواضعات ومصطلحات وأحداث ثقافية وفكرية وأدبية تم اعتمادها لدى معامل نقدية ذات تأثير إعلامي واسع وراسخ.

وهذه الأسماء والمصطلحات والمواضعات يتم تدوالها بدرجات تصل إلى حد النقل والتكرار الممل والمخل في الوقت نفسه، حتى وصل هذا التكرار عند بعض نقاد وكتّاب كبار كرروا ما قيل من قبل، وهناك كذلك قوة الإشاعات التي يتم اختراعها بقوة ومحاولات توفير سبل الإعاشة الدائمة لها، وعندنا أمثلة فادحة لتلك الإشاعات المتداولة، مثلما زعموا أن كاتبًا مثل محمد صدقي يعتبر جوركي مصر، وأن كتّاب ونقاد اليسار- حسب زعم الإشاعات- روجوا لمحمد صدقي وكتبوا عنه المقالات والدراسات التي اعتبرته الكاتب الأول في مصر، وعندما حاولت العثور على أي جملة تفيد بأن أحدًا قال ذلك، لم أجد، وتأكدت تمامًا بأن هذه الإشاعات ليست من صناعة الصدفة، ولكن هناك غرضًا يختفي خلف تلك الإشاعات، ربما لتنفير القارئ من كتابات هذا الكاتب، أو غيره.

وبالفعل تم تجاهل كتّاب كثيرين، ووضعهم في صف طويل اسمه صفّ المجاهيل، أو صفّ المستبعدين تماما، والتعامل مع أسماء تم تكريسها بقوة، وربما تكون هذه الأسماء لم تعد صالحة للبحث، لأنها قتلت بحثًا، وتم تفريغها، ورغم ذلك فإنها تكون مقصد كثير من الباحثين، ومحل طرح عناوين لا تناسبها، وهذا يحدث في كافة المراحل، وعلينا أن ننظر إلى ظاهرة مثل ظاهرة **«شعراء السبعينيات»**، فنحن نجد أن كثيراً من الباحثين الشباب، يقفون عند اسمين أو ثلاثة أسماء، لمجرد أنهم انتشروا، وروجوا لأنفسهم، بل راح نقاد يتصدرون لترويجهم بأشكال مكثفة، ووجدوا في الميديا بشكل ما، وتجد الباحث من هؤلاء، يكاد يكون فاقد المعرفة تمامًا بإنتاج ذلك الشاعر المقصود، ولكنه يضع العناوين والمحاور والأهداف مسبقًا، ويضع الخطة قبل التعامل مع أي نص من نصوصه.

ومن طبيعة ما أحاول البحث عنه هنا، هو الذهاب إلى الظواهر التي تم إغفالها واستبعادها ودفنها في مصادرها الأصلية، وكذلك البحث عن تلك الظواهر التي راجت وصنعت لنفسها حضورًا إعلاميًا، دون أن يكون لها ذلك الحضور الجمالي والفكري اللائق بالحضور الإعلامي الذي تمثله تلك الظواهر، وربما يكون ذلك البحث والتنقيب مثيراً لإقلاق البعض، وكذلك من شأن ذلك البحث اكتشاف الظواهر في بدايتها، ومن أين ذهبت أو حضرت وتكرست عبر سنوات طويلة، ومن هنا اكتشفت حقيقة تكاد تكون مختفية، وغير واضحة، وكذلك غير مطروقة لدى النقاد والباحثين.

وبعيدا عن العنوان الذي اخترناه لهذا الكتاب، هناك حقيقة موضوعية تقول: إن عددًا من كتّاب الخمسينيات تم تجاهلهم واستبعادهم وتجهيلهم بقوة، والتكريس لأسماء أخرى، وهذا ما دفع ناقدًا أكاديميًا كبيرًا، أعطى جُلّ عمره للبحث في القصة القصيرة، أن يبحث في شأن هؤلاء الكتاب المستبعدين، وأعتقد أن أحدًا بعده لم يستكمل جهوده الرائدة في ذلك المجال، وعلى رأس تلك الجهود، أنه وضع ببليوجرافيا شبه وافية شافية منذ عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٦١، تتضمن «**أغلب**» ما نشر من القصص القصيرة في الدوريات المصرية والعربية، وهذه الببليوجرافيا ضمت كافة الأسماء التي ساهمت في تراث القصة القصيرة، وإن كانت تحتاج للاستكمال، لتصبح وافية بشكل أكثر كفاءة مما أتت به، وتابع النساج هؤلاء الكتاب في كافة الدوريات المشهورة وغير المشهورة، إنه جهد بالغ الأهمية والضرورة، وأتمنى أن تجد هذه الببليوجرافيا طريقها للنشر مرة أخرى، لكي تكون بين أيدى الباحثين الذين يبحثون في تاريخ هذا الجنس الأدبي، ولا يجدون المراجع المهمة مثل ذلك المرجع.

وعندما راح د. النساج يبحث في شأن هؤلاء الكتاب، وضع لهم تعريفًا خاصًا جدًا، وكذلك وجد هذا التعريف شدًّا وجذبًا ورفضًا وقبولاً بين كثير من الكّتاب، وهذا التعريف الذي جرى استخدامه على اعتبار أنه مصطلح يشمل هؤلاء الكتاب المستبعدين، وهو مصطلح «**الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية**»، ووضع

النساج كتابًا لدراسة هذا المصطلح، وتعيين الأسماء التي تندرج تحته، وصدر الكتاب بالفعل في ١٥ أغسطس سنة ١٩٩٠، عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، وبعد وضع مقدمة قصيرة تفي بشرح المصطلح، أخضع الباحث بعضًا من هؤلاء الكُتّاب للدرس النقدي، وهم عبدالله الطوخي وأحمد عادل ومحمد كمال محمد وسليمان فياض ومحمد أبو المعاطي أبو النجا وفاروق منيب وعبد الفتاح رزق، وترك الباب مفتوحًا لإضافة أسماء أخرى، عانت ظروفًا مثلما عانى هؤلاء.

وربما يكون كتاب النساج، رغم عدم دقة المصطلح من الناحية العلمية، فاتحة للبحث عن أسماء ومجهودات تركت أثرًا بالغًا ومهمًا في الكتابة القصصية والروائية المصرية، تلك الأسماء التي لا يمكن حصرها على مدى القرن العشرين كله، لأن المنشغلين بالبحث في فنون الأدب عمومًا، يبحثون في غالب الأحيان عن الظواهر السائدة والطاغية، ففي المرحلة التي عاش فيها محمد تيمور، انكبّ الباحثون على إبداعات تيمور القصصية والنقدية والمسرحية، وتم إغفال كوكبة كانت حوله، وربما لم يأت إبداع هؤلاء بالمجهود ذاته الذي بذله تيمور، وبه ترك أثرًا كبيرًا في كل المجالات التي اقتحمها، ولكن هذا لا يجعل الباحثين يتعاملون مع رأس الظاهرة، دون التعامل مع بقية ملامح وسمات تلك الظاهرة، من هنا فنحن نحمد ذلك الجهد الذي قام به النساج، رغم التحفظات التي تبدو على المصطلح، وأدوات تأصيله.

يقول الدكتور النساج في مقدمته: «**يحاول هذا المبحث الموجز،**

الاقتراب من العالم الفني، لعدد من كتاب القصة القصيرة المصرية، يمثلون ما اتفق البعض على تسميتهم بجيل الوسط، في حين ذهب آخرون إلى اعتبارهم «الجيل المدشوت»، وكلهم يجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم، دون سبب معقول، ومن غير مبررات موضوعية، فقد خلت المكتبة العربية من دراسة واحدة تستهدف هذه المجموعة من كتّاب القصة في مصر، تحلل نتاجهم، وتقارن بينه وبين ما خلفه معاصروهم، أو الذين سبقوهم، وتجهد في أن تقدم لنا حكمًا علميًا سليمًا على ما أبدعوه، وتحدد موقعهم، وحجمهم الحقيقي بالنسبة لتاريخ القصة القصيرة المصرية».

وربما لم يمر هذا المصطلح الذي كان قد طرحه النساج منذ أوائل الثمانينيات، أي قبل صدور الكتاب بنحو عشرة أعوام مرور الكرام، ولكنه وجد من ينقده، ويضعه محل هجوم، ففي منتصف الثمانينيات أصدر المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية أربعة عشر مجلدًا تحت عنوان «**المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري من ١٩٥٢ حتى ١٩٨٠**»، وهذا المسح تضمن كثيرًا من الخدمات ومجالات الإنتاج المتعددة، وأحوال السكان والأسرة والتدرج الاجتماعي الطبقي، إلى آخر كافة الأشكال الاجتماعية الأخرة، وتضمنت المجلدات قسمًا عن حالة الفنون والآداب.

وكان الكاتب الكبير الراحل سليمان فياض، أحد الموجوعين بالمصطلح

الذي وضعه الدكتور النساج، ولذلك لم يفوّت فرصة هذه المجلدات وراح يعلّق عليها بسخريته المعهودة، وقسوته الشهيرة، وكتب مقالاً طويلاً في مجلة الهلال الصادرة في أكتوبر عام ١٩٨٦ تحت عنوان «**أوهام الحلقة المفقودة، وتزييف التاريخ الأدبي**»، ورغم أنه لم يأتِ على ذكر سيد حامد النساج في مقاله، إلا أن النساج ومصطلحه كانا حاضرين بقوة في المقال، واستعرض فياض سريعًا ما جاء في المجلدات، وتوقف عند قسم الفنون والآداب، ووصف ذلك القسم بأنه نقطة الضعف الوحيدة والأساسية في المجموعة، واعتبرها نشازًا كبيرًا عن الجهود المضنية التي بذلت في تلك الموسوعة، وسخر من قلة الأرقام والأدلة التي تخدم التقرير الذي يشمل الفنون والآداب، ولأن البحث في الفنون والآداب في الموسوعة، لا يفي بالأرقام والإحصائيات، فلذلك تنتفي عنه صفة المسح المزعومة، ولذلك وقع التقرير في أشكال من التخبط والتوهان، وإطلاق الأحكام السريعة والآراء الشخصية، حسب أهواء كاتبي التقرير ومواقفهم الحياتية.

ووصف سليمان بأن هذه التقارير كتبت على عجل، ودون جمع وتوثيق وتصنيف للإحصاء، والدليل على ذلك، هو التقسيم الجزافي لتاريخ القصة القصيرة في مصر، وفي سياق المقال، يلوم فياض صديقه ورفيقه ومجايله وجاره الناقد الدكتور صبري حافظ، والذي كان ضمن اللجنة التي وضعت هذا التقرير.

ويتوقف فياض عند الإسهاب الطويل الذي أفرده التقرير ليوسف

إدريس، ليمنحه امتيازًا وشرفًا خاصين، عندما يقول التقرير: «**لقد كان عالم يوسف إدريس واسعًا يشمل الريف والمدينة**»، ثم ينتقل التقرير بعد إعطاء الحديث عن يوسف إدريس مساحة كبيرة من الشرح والتحليل، إلى مجموعة كتاب آخرين، وكأنهم - كما يكتب فياض- كانوا ملحقين بقاطرة يوسف إدريس، مثل محمود السعدني وعبد الرحمن الشرقاوي وعبد الله الطوخي وفاروق منيب وآخرين، ويستطرد فيّاض في نقد ورجم كاتبي التقرير، خاصة عندما يصل إلى جملة تقول في التقرير بأن هؤلاء «**لم يمتلكوا دوافع مثل يوسف إدريس وحساسيته... والذين ساروا على دربه، فكانوا جيلاً ضائعًا كما وصفهم التقرير**»، وعيّن التقرير حوالى خمسة وعشرين كاتبًا أجملهم دفعة واحدة، بقسوة، ولذلك كانت قسوة سليمان فيّاض الذي تم إدراج اسمه ضمن الجيل الضائع، لائقة بما جاء في التقرير.

ولكننا نعود ونقرر أن هناك كتّابًا بالفعل، في الماضي والحاضر يتم إغفالهم دون أي مبررات تتعلق بالقيمة، ولو بحثنا في زمننا الحاضر عن الدراسات التي شملت إبداعات كاتب كبير وشامخ مثل كتابات الراحل محمد ناجى، لن نجد ما يليق بها، وربما أننا نجد نوعًا من البروباجندة تصاحب بعض الكتابات الأخرى دون أن تستحق ذلك على الأطلاق، وربما بعض الكتّاب يموتون كمدًا من كثرة التجاهل والتهميش والاستبعاد.

وإذا كنا قد رصدنا بعضا من هؤلاء الذين سبقوا المرحلة الخمسينية،

أي المرحلة التي سادت فيها مفاهيم الواقعية بأشكالها المختلفة، وتناولنا سريعًا كتّابًا مثل محمود البدوي ومحمود كامل المحامي وصلاح ذهني وسعد مكاوي وأمين ريان، وبالطبع هناك غيرهم كثيرون، إلا أن المرحلة الخمسينية ذاتها، تضم كّتابًا آخرين تم إغفالهم واستبعادهم بشكل متعدد الجوانب، وعلى رأس هؤلاء الكاتب فاروق منيب، ومحمد صدقي، وعبدالله الطوخي، وبدر نشأت.

هؤلاء الكّتاب وغيرهم الذين أثروا الحياة الأدبية بكتاباتهم المتنوعة، وقد تعرض كل منهم إلى أشكال من المعوقات التي عطلت مشاريعهم الإبداعية، ولو تناولنا الكاتب محمد صدقي مثلاً، هذا الكاتب الذي أتى من دمنهور عام ١٩٥١، وكان قد طرد من المدرسة وهو في السابعة من عمره، لعدم قدرته على سداد المصاريف، والتحق بعدة أعمال متواضعة، فعمل منجّدًا ثم نجارًا ثم استورجيًا، وكان مع ذلك يحفظ القرآن، والتحق بمعهد إسكندرية الديني، وكان أثناء دراسته يعمل بعد الظهر عاملاً في مصانع النسيج بكرموز، حتى هاجر بسبب الحرب مع أهالي الاسكندرية - كما جاء مدونًا في سيرته الذاتية- إلى الريف، حيث اشتغل عاملاً زراعيًا بتفتيش أوقاف الوسط بالقرب من دمنهور في تنقية الدودة.

ويحفل سجّل محمد صدقي بالأعمال اليدوية، وتعلّم النضال النقابي، وجاء إلى القاهرة، وكان قد بدأ كتابة القصة القصيرة عام ١٩٤٦، وعندما استقر به الحال في القاهرة، راح ينشر قصصه في صحف

ومجلات مرموقة مثل «**صوت الأمة، الجمهور المصري، الكاتب، الغد، التحرير، الثقافة الوطنية، وكتابات مصرية، وروز اليوسف، وصباح الخير**»، والتقى بتيار اليسار، الذي انضم إليه، واندرج في أنشطته بشكل جارف، وأصبح عضوًا في لجنة الفنانين أنصار السلام.

وفي عام ١٩٥٦ أصدر مجموعته الأولى «**الأنفار**»، وكتب له المقدمة الناقد محمود أمين العالم، واحتفى به بدرجة كبيرة، وكان العالم في ذلك الوقت، هو القائد الأعلى لتيار الواقعية، وكان يكتب بكثافة في المجلات المصرية والعربية مبشرًا بهذا التيار، وكان احتفاؤه بكتابة صدقي خاصًا جدًا، من حيث أنه رأى أن الطبقة العاملة المصرية، بدأت تفرز فنانيها وكتابها، ويسرد في المقدمة وقائع بعض العمال الذين يمدون مجلات الحائط في المصانع بقصص ومقالات أدبية ذات شأن كبير، وهو ينتظر منهم المزيد، وينتظر منهم رافدًا جديدًا في الحياة الأدبية المصرية والعربية، ويضرب مثلاً من الحياة العربية، بمحمد إبراهيم دكروب، الكاتب اللبناني، الذي انبثق من بين صفوف الطبقة العاملة، ليصبح في الصفوف الأولى من الكتاب التقدميين المرموقين في العالم العربي.

وأعتقد أن محمود العالم كان مفرطًا في التفاؤل الأيديولوجي، عندما كان يبشرنا بجيل من الأدباء سيأتي في المستقبل، وضرب مثالاً بمحمد دكروب، مع العلم أن الدافع الذي جعل محمد دكروب كاتبًا كبيرًا، ليس لكونه يعمل «سنكريًا»- مثلما ينطقها ويكتبها اللبنانيون، ولكن

استعداده الفطري للقراءة والتنقيب والكتابة، كانت عوامل كبيرة في أن يكون أديبًا، وكذلك محمد صدقي الذي شقّ حياته فيما بعد بشكل طبيعي، فأصدر مجموعته الثانية **«الأيدي الخشنة»** عام ١٩٥٧، وسوف نتناول محمد صدقي في فصل خاص فيما بعد، ليس باعتباره ضحية، ولكن باعتباره سمة من سمات عصر الخمسينيات الأدبي.

وفي مقدمة محمود العالم، راح يفحص القصص فحصًا أيديولوجيًا سياسيًا، ويربطها دومًا بالأحداث الوطنية الكبرى، ولكن العالم لم يذكر في تلك المقدمة من قريب أو من بعيد الكاتب الروسي مكسيم جوركي، ولم تحدث أي مقارنة على الإطلاق بينهما، وما قيل في ذلك الشأن محض افتراء، وربما وجه -العالم- نقدًا لنقاد اليسار في بعض المواضع، ولكن الإفراط في نقده، وادعّاء مالم يأت به اليسار، يصبح نوعا من التزيد والضرب المغرض، وللأمانة فإن محمود العالم وجّه نقدًا لصدقي، ورصد بعض المآخذ التي لمسها في المجموعة القصصية، مثل بعض النهايات للقصص، والتي جاءت مقحمة على النص بشكل واضح، مما يفقد القصة جماليات البناء المطلوبة في القصة الواقعية.

ورغم كل هذه المؤاخذات، إلا أن العالم يقول في نهاية المقدمة: **«إن هذه المجموعة من القصص المصرية ليست من إبداع محمد صدقي وحده، بل هي ثمرة سنوات خصبة من الكفاح الوطني والاجتماعي لجيل واع من شباب مصر، شارك جميعا في الإبداع، وتطوير القيم ودفع المواكب المظفرة، ولهذا فهذه القصص جزء**

عزيز من معركتنا المتصلة من جل السلام والتقدم والرفاهية»، وهنا نجد أن محمود العالم لا ينحرف عن مقولة فلاديمير إيليتش لينين، قائد الثورة السوفيتية عندما قال «**إن الأدب والفن جزء من الثورة، يعملان كتروس الآلة في ماكينة التقدم**».

وبعد أن أصدر محمد صدقي مجموعتيه اللتين نوهنا عنهما، دخل في تغريبة وصلت إلى خمس سنوات، وتم اعتقاله منذ عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٦٤، ليخرج مستكملاً مشروعه الإبداعي، ويقدم نصوًصا، لم يتم تناولها بالشكل الذي يليق به وبها حتى الآن.

وإذا كان محمد صدقي نموذجًا للطبقة العاملة المصرية واضحًا وضوحًا تامًا، وقدّم ما يفصح عن ذلك، فهناك كاتب آخر، جاء من الريف إلى القاهرة عام ١٩٥٢، وكتب قصصًا عن الريف وشخصياته وأحداثه ومآزقه، هذا الكاتب هو الأديب فاروق منيب، والذي تعرّف على مجموعة من المبدعين والشعراء مثل نجيب سرور وجيلي عبد الرحمن وغيرهما من كتّاب، وبدأ ينشر قصصه في مجلات روز اليوسف وصحيفة الجمهورية، ثم عمل محررًا في جريدة المساء، وكانت مقالاته وتحقيقاته لافتة للنظر، وأصدر مجموعته الأولى «**الديك الأحمر**» عام ١٩٦٠، وكتب لها دراسة نقدية الناقد عبد المحسن طه بدر.

كانت قصص «**منيب**» تتناول أحوال الريف البسيطة والمعقدة في آن واحد، وكانت القصص تتعامل مع المآزق الطبقية والاجتماعية لأبناء الريف، ففي القصة الرئيسية «**الديك الأحمر**»، هذا الديك البارز

والذي يصيح دومًا بشكل قوى، تضطر سيدة الدار أن تبيعه، لأن ابنها سيحرم من دخول المدرسة، إذا لم يأت بالمصروفات، فتضطر الأم لبيع هذا الديك وبضعة دجاجات حتى تكون قادرة على سداد المصروفات، وبالطبع فمنيب يتناول تفاصيل عديدة في القصة، يطرح فيها طبائع شخصيات الريف المركبة.

وهذا المدرّس الذي يتوقف أمام عقاب أحد تلاميذه عندما يعلم أن والده، هو البقال الذي يسحب منه بعض احتياجاته «**ع الحساب**»، وهنا تنهار شخصية المدرس أمام شخصية ابن صاحب البقالة.

وتتميز جمل وكتابة فاروق منيب القصصية، بسلاسة ورقة وحماس، وأصدر ما يربو عن سبع مجموعات قصصية، ولكنه يصاب بمرض الكلى، ويظل مدة للعلاج في لندن، ويموت هناك وحيدًا، بعد أن يوصى بدفن جثمانه في بلاد «**الغربة**» كما يقولون، ورغم هذا العطاء الثرى، لم تخضع كتابات منيب إلى الدرس النقدي اللائق، ربما يلتفت إليه الباحثون ليكون على مائدة البحث الأكاديمي والنقدي.

وهناك كتيبة من الكتّاب والأدباء والمبدعين، أصدروا مجموعات قصصية ذات حضور وتوجه جماليين بشكل لافت، وأخصّ بالذكر هنا الكاتب بدر نشأت، والذي أصدر في الخمسينيات مجموعته القصصية الأولى «**مسا الخير يا جدعان**»، وقدّم له الكاتب المرموق أحمد بهاء الدين، وكان طموح نشأت، إطلاق كافة الطاقات الإبداعية للكاتب، ومصادرة التحفظات التي كانت مفروضة على الإبداع، ومن بين تلك

المفروضات، الالتزام باللغة الفصحى، لذلك حاول بدر نشأت توسيع استخدام العامية في قصصه، ولذلك جاءت قصص مجموعته القصصية الأولى في حرية إبداعية كبيرة، وأشاد أحمد بهاء الدين بذلك المنحى عند بدر نشأت ومن سلك الطريق نفسها في الكتابة.

وبالطبع لا يمكننا هنا حصر كل هؤلاء الكتاب المستبعدين، ولا أريد استخدام مصطلح «**الحلقة المفقودة**»، رغم نبل غرض الدكتور النساج، ولكن يأتي تحفظي على المصطلح من زاوية عدم استطاعته أن يكون مصطلحًا ينطوي على مجموعة كتّاب وأدباء، ولم تستطع الذرائع والمبررات التي ساقها النساج في إحاطته بالمصطلح أن تعطي المصطلح إمكانية الحياة والصمود فترة طويلة.



الفصل الثامن

الأدب ومبالغات اليسار المفرطة

في عام ١٩٧٥ عندما كنت دون العشرين، ذهبتُ أنا وصديقي الشاعر محمود نسيم إلى مجلة «**الطليعة**»، لنحاول نشر بعض ما نكتب في المجلة التي تعبّر عن اليسار المصري آنذاك، وكانت المجلة مغضوبًا عليها، وأجبروا محرريها ورئيس تحريرها لمغادرة المكتب الفخم بالدور السادس في المبنى الرئيسي لجريدة الأهرام التي تصدر عنها المجلة، وكان هذا العقاب بسبب المقدمة الحادة التي كتبها مدير التحرير أبوسيف يوسف، انتقد فيها -بوضوح- سياسات الدولة تجاه الكيان الصهيوني المسمى بدولة إسرائيل، وكان أبوسيف يوسف كتب هذه المقدمة أثناء غياب رئيس تحرير المجلة الأستاذ لطفي الخولي، والذي كان يعرف التوازنات التي تصاغ مع الدولة، ولكن أبوسيف لم يعتن بتلك التوازنات، وكانت الدولة كذلك متذمرة أشد التذمر من الأصوات العالية والمنتقدة ، وكان أنور السادات شخصيًا ينتقد المثقفين اليساريين علنًا في خطاباته، ويصفهم بأوصاف سقيمة مثل «**الأراذل**» أو «**الأفندية**»، وكما قال عن يوسف إدريس في إحدى المرات بـ«**الزبون**».

واستقر الأمر بمحرري مجلة الطليعة، أن ينقلوا مقر المجلة إلى مدخل الفيلا المملوكة للجريدة، حيث كانت مجلة الأهرام

الاقتصادي، هذه الفيلا التي هدمت فيما بعد، وقام مكانها المبنى الثاني للجريدة، والذي ضم إدارات ومطبوعات كثيرة للأهرام، وكانت هذه الإزاحة التي لحقت بمجلة الطليعة، تمهيدًا لوقفها تمامًا مع مجلة الكاتب، حيث أن المجلتين كانتا تسببان صداعًا دائما للسلطة.

وعندما جلسنا مع الأستاذ الناقد فاروق عبد القادر، والمشرف على الملحق المتميز الذي يصدر مع المجلة، أدرك فورا، وبحس خبير، أننا ننتمى ليسار آخر غير اليسار الرسمي، مما جعل الحوار متوترًا، وتناولنا موضوعات ثقافية وسياسية شتى، وعرّجنا طويلاً على يوسف إدريس الذي كان قد نضب معينه الإبداعي إلى حد كبير، وراح يكتب مقالاته ومفكراته الشهيرة في جريدة الأهرام، وكان إدريس دائمًا يتحدث عن تلك المقالات والمفكرات باعتبارها التطور الطبيعي والامتداد الحتمي للإبداع القصصي، وكان ذلك مبالغات شديدة الغرابة من إدريس، وتطور الحوار مع عبد القادر، حتى أن علا صوته وقال لنا: «**لن يبقى من يوسف إدريس فيما بعد سوى خمس قصص**»، وأشار لنا بأصابع يده الخمسة، وهالني ذلك اليقين المكين الذي يتمنع به عبد القادر، وتلك الثقة المفرطة فيما يقول.

وكتب عبد القادر عددًا من المقالات والدراسات حول إبداعات ومقالات وشخص يوسف إدريس، وهو يرى أن يوسف إدريس يتسم بثنائية عجيبة، تجعل من مقالاته جسرًا لطيفًا بينه وبين السلطة دائمًا، ولكنه كان عكس ذلك تمامًا فيما يكتب من إبداع، وفي قصصه

يدس كل ما يريد أن يقوله، وربما تكون هذه سمات وقسمات منتشرة كثيرًا في أزمنة القمع الشديدة، ولذلك نجد أن الناقد والمفكر إبراهيم فتحي يطلق على صلاح عبد الصبور: «**المبتسم نثرًا، والمكتئب شعرًا**»، وهو يريد أن يقول أن صلاح عبد الصبور كان ليّنا في مقالاته، وربما يصل إلى المهادنة، ولكنه كان شديد السخط في شعره، وهكذا نجيب محفوظ وفتحي غانم وغيرهم.

وبعد رحيل يوسف إدريس بعدة سنوات ١٩٩٨، أصدر فاروق عبد القادر كتابه «**البحث عن اليقين المراوغ... قراءة في قصص يوسف إدريس**»، وألحق بالكتاب الخمس قصص التي كان ينتصر لها عند إدريس، ويرى أنها هي القصص التي ستبقى، وهي «**في الليل، وحادثة شرف، وصاحب مصر، والجرح، والعملية الكبرى**».

وأنا لست مشغولاً بالقصص الخمس، بقدر ما أنا مشغول بالتعميم والمطلقات التي يتمتع بها كثير من النقاد، وخاصة نقاد اليسار-وأنا أنتمي له- الذين يملكون ناصية الحل والعقد في كثير من القضايا، وتحدث مصادرات تظل تعمل طويلاً، وربما لا تنمحي من ذاكرة القارئ المتعاقب، وبالتالي تظل هذه المصادرات مرجعية دائمة للأجيال المتتالية، تلك الأجيال التي تعود دوما للنقاد الأهم والأعلى صوتًا والأكثر تأثيرًا، ونقاد اليسار يتمتعون بتلك السمات، لما لديهم من ثقافة واسعة، وحماس كبير، وربما يعمل الحماس أحيانًا على تقويض تلك الثقافة وفاعليتها وجدواها.

ولو راجعنا المتون النقدية التي انتشرت في عقد الخمسينيات، سنلاحظ تلك المطلقات والمصادرات، وأشهرها بالطبع النقد الذي وجهه الدكتور عبد العظيم أنيس لنجيب محفوظ بصدد رواية **«القاهرة الجديدة»**، وأطلق على نجيب محفوظ بأنه كاتب البورجوازية الصغيرة، ويبدو أن ذلك كان اتهامًا جارحًا وقاسيًا جدًا، لأنه أزعج نجيب محفوظ جدًا، واعتبره نوعًا من الإهانة، وكذلك شارك محمود أمين العالم في تلك المقولات الأيديولوجية، ولكن العالم كان أكثر حصافة وخبرة ومعرفة بالأدب من رفيقه، ولذلك كان كثيرون من الكّتاب الشباب يذهبون للأستاذ محمود أمين العالم، لكي يقدم لهم كتبهم، فحظى محمد الفيتوري وكيلاني حسن سند ومحيي الدين فارس ومحمد صدقي بمقدمات نقدية ضافية بقلم محمود العالم.

في الجزء الأول من كتاب فاروق عبد القادر عن يوسف إدريس يقول: «**وتميز يوسف إدريس في فن القصة القصيرة له أسبابه الموضوعية، وبواعثه الذاتية كذلك، فحين نشر قصته الأولى «أنشودة الغرباء» في ١٩٥٠- لم يضمها لأي من مجموعاته- كان نجوم القصة القصيرة هم محمود كامل المحامي وإبراهيم الورداني ومحمود البدوي وسعد مكاوي وأمين يوسف غراب، وكانت قصصهم -في معظمها- ذات طابع رومانسي شاحب، تدور حول عذاب المحبين، أو تحكي حكاية أحداث غريبة، لا تخلو من**

مفاجأة يخفيها الكاتب وراء ظهره حتى اللحظة الأخيرة، وكثيرًا ما يدور في أرض غريبة، أو داخل القصور والفيلات في أحياء القاهرة الجميلة، وأبطالها دائمًا من الطبقة العليا في المجتمع، أو التي تليها في السلم الاجتماعي، أعني الشرائح الكبرى من الطبقة الوسطى، وهي مكتوبة -على الأغلب- بلغة فصحى تلتزم قواعد البلاغة التقليدية السائدة، ويدفعها طابعها الرومانسي إلى المبالغة في تصوير المشاعر والمواقف، مبالغة تنأى بأبطالها عن أن يرى القارئ فيهم أناسًا يعرفهم، أو مشاعر يمكن له -ولسواه من صغار الناس- أن يمارسها».

ويسترسل فاروق عبد القادر في تسخيف أو توصيف كتاب القصة عندما ظهر يوسف إدريس، وكان يوسف إدريس كثيرًا ما يردد بأن هؤلاء الكتاب الذين سبقوه، مجرد هواة، وقصصهم مجرد اقتباسات عن مواد أجنبية، ويقول بالنص «**إن الشخصيات وطريقة القصّ، وموضوع القصة، كانت كلها مختلفة عن الحياة الواقعية اختلافًا كاملاً**»، وفاروق عبد القادر يكرر ببساطة -هنا وبعد سنوات من تكريس وجهة النظر هذه- ذات الأفكار والمقولات النقدية التي استقرت في تاريخ الأدب، بفعل التأكيد والتكريس والإلحاح والتكرار، وكنت أتمنى أن يفلت عبد القادر من تلك المبالغات -رحمه الله- لأنه كان مرشحًا بالفعل لذلك الإفلات، لأنه كان مدققًا وحريصًا على التنقيب والتفتيش في الأوراق القديمة، حتى يكتشف الحقيقة بنفسه،

لولا ذلك النفس الأيديولوجي الذي يتم تعميمه في التاريخ، ويظلّ فاعلاً بضراوة في ذاكرة أجيال عديدة ومتعاقبة، وربما لا يستطيع أحد اكتشاف الحقيقة إلا بمعجزات نقدية، نفتقدها تمامًا، حيث أن الإمكانيات البحثية أصبحت فقيرة إلى حد كبير، هذا الفقر الذي يعود لطبيعة الدرس الأكاديمي البائس، الذي لا يدقق ولا يحقق المعلومة، ولا يفحصها، ولا يعود لمصدرها الأصلي، ولكن ذلك الدرس يظل يدور في النقل السهل السريع، دون البحث المتمهل والصعب.

ونلاحظ في الفقرة السابقة أن عبد القادر يستخدم مفردات اعتراضية، مثل «**معظمهم، وفي الأغلب**»، حتى يدفعنا لاستثناءات غامضة، لا ينص عليها حديثه، ولا يذكر لنا أي أمثلة، ولكنه يتحدث عن نجومية محمود كامل المحامي وسعد مكاوي ومحمود البدوي وغيرهم، دون التفريق بينهم، وبين الآخرين مثل إبراهيم الورداني وأمين يوسف غراب، ويسم كل كتابات هؤلاء بأنها كتابات رومانسية ومخملية، تدور أحداثها دائمًا في القصور، وتعالج عذابات المحبين وخلافه من قضايا شبيهة.

وإذا لم يكن هذا التوصيف تسخيفًا مخلاً، فهو توصيف قاصر وناقص، بل إنه توصيف يصل إلى التضليل، وغير دقيق، واختصار ظالم لحقبة طويلة من الجهاد الفني و الأدبي والجمالي والإبداعي، منذ العقد الثاني من القرن العشرين، حيث كتابات العظيم محمد تيمور وإبراهيم المصري ومحمود تيمور ومحمد أمين حسونة ومحمد

شوكت التوني وشحاتة وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين وحسن صادق ومحمود خيرت وصولاً إلى سعد مكاوي وأمين ريان ومحمود كامل المحامي وأمين يوسف غراب ومحمود البدوي، وإذا كان الفريق الأول هم نتاج الحرب العالمية الأولى، فالكُتّابُ الآخرون هم الذين عبّروا عن المآسي التي مرت بها مصر في الحرب العالمية الثانية، وخاصة محمود البدوي، ونحن تحدثنا سريعًا في الفصل السابق عن محمود البدوي وصلاح ذهني، باعتبارهما نماذج واضحة لأدباء ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهنا نتعرض سريعًا لاثنين من مجاهدي القصة، الذين تركوا بصمات واضحة، ولا يندرجان بشكل عام تحت مسمى الكتاب الرومانسيين، أولهما الكاتب محمود كامل المحامي، وهو كاتب ظاهرة، أصدر مجموعته الأولى «**المتمردون**» عام ١٩٣٠، وكان ينشر قصصه في مجلات الهلال والفكاهة، وإذا كانت قصص تلك المجموعة الأولى تتسم بتلك الرومانسية التي طبعت كُتّابًا آخرين، إلا أنه أقلع عن تلك الرومانسية في كتاباته التالية، وتلك المجموعة مكونة من إحدى وعشرين قصة وكلها -كما كتب أحد النقاد آنذاك- تصطبغ بالصبغة المصرية، ورغم مصرية الشخصيات والأحداث، إلا أن القصص كانت تسعى إلى ذلك الأفق الإنساني الرحب، وكتب الناقد والمبدع وأحد أعلام كتاب القصة -آنذاك- إبراهيم المصري قائلاً:(تدل القارئ أبلغ الدلالة على أن في وسع المؤلف أن يصل ذات يوم إلى وضع العمل الفني الصحيح، وهي القصة التي سماها

«**الدرجة السادسة**»، فهي ترتفع بنا عن مستوى الحكايات العادية، ونلمح أثرًا واضحًا لرغبة الكاتب في انتهاج أساليب المذهب الواقعي «**الريالزم**»).

وإبراهيم المصري أحد دارسي الأدب القصصي العالمي، وأحد مبدعيه الكبار، وهو من مؤسسي المدرسة الحديثة في كتابة القصة القصيرة، ولم يقتصر دوره على الإبداع القصصي والمسرحي فقط، بل كان من منظري الحركة الأدبية في ذلك الزمان، وعندما ينوّه بانتهاج محمود كامل للأدب الواقعي، فهو يرصد ظاهرة حديثة في الأدب آنذاك، وجدير بالذكر أن احتفى بالمجموعة كُتّابٌ ومبدعون آخرون، منهم الشاعر والروائي حسين عفيف، وعدد من الكتاب العرب في لبنان وتونس وغيرها من البلدان العربية.

وفي عام ١٩٣٣ أصدر محمود كامل مجموعته الثانية «**في البيت والشارع**»، ويتضح من العنوان ذلك المنحى الواقعي الذي اختطه لنفسه، وكتب إبراهيم عبد القادر المازني يقول:(من دواعي اغتباطي أن يكون في وسعي أن أؤكد لهم أنهم سيجدون متعة لا يظفرون بمثلها من كل كتاب، فإن له لبراعة الحبك، ومهارة في السبك، وحذقًا في تعليق الأنفاس)، ورغم لغة الصياغة التي أتى بها المازني، إلا أن هذا الكلام يدل على حماس كبير من كاتب كبير، كما كتب الدكتور محمد حسين هيكل قائلاً عن تلك المجموعة مقالاً تحليليًا طويلاً جاء فيه: (وفي قصص محمود كامل لا يتراوح أسلوب الحوار بين

العامية والعربية، فهو في بعضها عامي وفي الأخرى عربي، وهو يتراوح أحيانًا في مزيج من العامية والعربية، وعندنا أن لغة الحوار يجب أن تصف ما استطاعت البيئة التي يدور هذا الحوار فيها، فهي إذا كانت في الصعيد وجب أن تكون اللهجة صعيدية، وإذا كانت في القاهرة وجب أن تكون قاهرية، وإنما نود أن نلاحظ أن لغة الحوار في الطبقة المتعلمة تقترب كل الاقتراب من لغة الكتابة فخير أن تنسخ بأسلوب لغة الكتابة، لكن ذلك لا يمنع من أن تظهر في الحوار صورة الشخص المتكلم رجلاً كان أم امرأة).

وفضلًا عن المجموعات القصصية والروايات التي أصدرها محمود كامل، فهو قد أصدر مجلة «**الجامعة**»، والتي استمرت لفترة ما من الزمن تنشر قصصًا وإبداعات وموادا ثقافية وقانونية كثيرة، فضلًا عن أنه أصدر مجلة الـ«**٢٠ قصة**»والـ«**١٠ قصص**»، وله كتابات في السياسة والشأن الاجتماعي تتسم بالعمق والتحليل، مثل كتابه «**أشهر القضايا المصرية**»، ذلك الكتاب الذي كتب فيه عن قضية أحمد عرابي، وقضية الرقيق الأسود، وقضية ثورة رواق الشوام في الأزهر، وقضية سرقة التلغرافات، وقضية دنشواي، وقضية مقتل بطرس غالي باشا، كما أن له كتاب «**يوميات محام مصري**»، يتحدث فيه عن أغرب القضايا التي تعرض لها، وترافع عنها، وهو هنا لا يرصد فقط، بل يتأمل ويحلل ويقدم مادة ثرية وغزيرة عن القضاء في تلك الفترة، أي أنه كتاب وثائقي، كما كتب كتبًا سياسية برنامجية للمساهمة في

القضية الوطنية، وتحولت بعض رواياته إلى أفلام سينمائية، أشهرها فيلم «**حياة الظلام**»، والذي أخرجه الفنان أحمد بدرخان، وقام ببطولته مجسن سرحان وأنور وجدى وعبد الفتاح القصري وأمينة شكيب، والمدهش أن مفكرًا وعالمًا مثل إسماعيل أدهم كتب يقول: «**نالت قصص الأستاذ محمود كامل المحامي من الذيوع والانتشار ما لم تنله قصص أي أديب آخر من أدباء العربية المعاصرين في مصر، والحق أن محمود كامل لم ينل زعامة مدرسة قصصية في الأدب المصري اعتباطًا، فإنتاجه الكبير وما يتسم به هذا الإنتاج من السمات الفنية مهدا له سبيل هذه الزعامة**».

وجدير بالذكر أن محمود كامل، هو ابن محمد على كامل صاحب مطبعة الترقي، التي تصدت لطبع ونشر كتاب «**تحرير المرأة**» لقاسم أمين سنة ١٨٩٩، وكتب محمد على كامل مقدمة مستنيرة للكتاب ليس مجال عرضها هنا، ولكننا فقط أردنا أن نشير إلى المناخ الذي ولد وتربى وعاش فيه محمود كامل.

وهنا لا بد أن نلاحظ أن فاروق عبد القادر لم يطالع كتابات محمود كامل على وجه الخصوص، عندما قام بتعميم وصف اللغة التي كان يكتب بها الأدباء في تلك الفترة، وهي اللغة الفصحى البلاغية والمجازية، فلو قرأ مجموعاته القصصية، لأدرك على الفور أن محمود كامل يكتب كتابة متقدمة، تنحو إلى الواقعية، ولكن اليسار المتحمس حذفه بقسوة وبضراوة، أتمنى أن يكون ذلك الحذف مؤقتًا، وليس أبديًا.

أما الكاتب الآخر، وهو كذلك ينتمى لحقبة كتاب ما بعد الحرب العالمية الثانية، هو الكاتب سعد مكاوي، الذي جاء من قرية الدلاتون بالمنوفية، ليذهب إلى باريس، ويلتحق بكلية الطب، وعندما دخل إلى المشرحة لمدة دقيقة واحدة، قرر أن يتحول لدراسة الأدب وعلم النفس في جامعة السوربون، ولم يقتصر الأمر على هذه الدراسات فقط، بل إنه أوغل في دراسة مجالات أخرى كالموسيقى والفنون التشكيلية، وله في ذلك دراسات ملحوظة. وحتى عام ١٩٥٥ كان قد كتب أكثر من ٣٠٠ قصة، وظل يشرف على الصفحة الأدبية في جريدة المصري منذ عام ١٩٤٥ حتى ١٩٥٥، وكانت من أهم الصفحات الأدبية في ذلك الزمان.

وله مجموعات قصصية كثيرة مثل «**في قهوة المجاذيب، ومخالب وأنياب، والماء العكر، ومجمع الشياطين، وراهبة الزمالك**»، وغيرها من مجموعات قصصية بالغة الإدهاش، ونستطيع بكل اطمئنان القول بأن قصص سعد مكاوي هي المناخ الإبداعي الأرحب والأكثر تأثيرًا في دفع التيار الواقعي في الأدب إلى الأمام، وإن كنا سنعود إلى معركة الواقعية في الأدب في فصل آخر ضمن هذا الكتاب، لأن كثيرًا من النقاد يكتبون عن الواقعية بمفاهيم مختلفة، وأنا لا أسعى إلى تصحيح مفهوم الواقعية في الأدب، ولكنني أريد رصد توجهاته ومضامينه التي كانت مطروحة في ذلك الوقت، تلك «**الواقعيات**» التي سخر منها طه حسين في مقال شهير له، نشره عام ١٩٥٦ في

مجلة «**الرسالة الجديدة**»، ثم ردّ عليه تلميذه النجيب د محمد مندور مؤكدًا واقعية الجيل الحاضر.

لا أريد الحديث أكثر من ذلك عن سعد مكاوي، الذي كتب مجموعات قصصية في غاية الأهمية، كذلك له روايات تاريخية بارزة، ومن أشهر هذه الروايات «**السائرون نيامًا، والكرباج**»، فقط أردت التنويه على أن أسلافنا الأفاضل من نقاد اليسار، عندما بالغوا في مديح ظاهرة جديدة، نسفوا ومحوا وألغوا ظواهر أدبية سابقة، تستحق الدرس والقراءة العميقة والفهم النقدي العميق، حتى لا يضيع تاريخنا الأدبي والثقافي وفق بعض حماس هنا، وبعض أيديولوجيات هناك.



الفصل التاسع

الجوائز ونجيب محفوظ
وظواهر أخرى مثيرة

في كتابه الحواري مع الدكتور يوسف إدريس، استطاع الكاتب الراحل محمود فوزي أن ينتزع حفنة اعترافات، وكانت أحاديث يوسف إدريس الكثيرة، في غاية الإمتاع والإثارة في آن واحد، وتحمل طاقة مهولة من الجدل، وعندما كان يسأله فوزي عن آرائه في بعض الكُتّاب المعاصرين، كان يقول رأيه بوضوح، ودون أي التباس، وهذه الطريقة اللادبلوماسية، كان يمارسها من يشعرون بامتلاك ناصية اليقين، مثله مثل طه حسين وعباس العقاد وعبد الرحمن بدوي، ولا يضعون آرائهم على اعتبار أنها تحتمل الصواب والخطأ، وكانت هذه الصفة ملازمة ليوسف إدريس منذ صعوده على منصة الأدب والثقافة والسياسة كذلك.

وفي هذا الصدد يقول عن مجايله ومنافسه الأول -مصطفى محمود- في زمن مضى، بـ»أنه مقلّ في الكتابة الآن، فهو لا يكتب إلا ليهاجم الشيوعية، لا بد أن يبحث عن موضوع آخر، لأن نفس الشيوعيين يهاجمون الآن الشيوعية، وأضحك كثيرًا لمّا أقرأ لمصطفى محمود ومحمد الحيوان وهما يهاجمان الشيوعية، ثم يتساءل: «**هو فيه شيوعية في العالم الآن**»!!!

وعندما تحدث عن فتحي غانم، قال: «**أنا سعيد أن فتحي غانم**

يكتب رواية الآن، لأن في رأيي أن فتحي غانم ظُلِمَ كثيرًا في عهد نجيب محفوظ، مع أنه لا يقل جودة عن نجيب محفوظ... وأنا رأيي أنه أحيانًا يجني ظهور كاتب على كاتب... ولا شك أن وجودي جنى على بعض كتاب القصة القصيرة مثلاً»!!

وفي هذه الاعترافات نلاحظ أن يوسف إدريس يغمز نجيب محفوظ برفق خارجي، ولكن هذا الرفق ليس إلا طعنًا يتجدد دومًا في كتابات نجيب محفوظ من طرف يوسف إدريس، وهذا الطعن ليس جديدًا، منذ أن كتب عنه في كتابه «**بصراحة غير مطلقة**»، وظلت أشكال الطعن هذه تتوالى بأشكال معلنة ومستترة، حتى جاءت جائزة نوبل التي دفعت يوسف إدريس لتمزيق نجيب محفوظ بشكل معلن، وجعلته يصرّح في جميع الصحف والمجلات بأن الجائزة كانت من حقه، وزعم أكثر من مرة أن لجنة نوبل كانت قد وعدته بالجائزة، وتحدثوا معه، وهذه إحدى خرافات إدريس التي انطلت على كثيرين، فمن المعروف أن لجنة نوبل لا تعد أحدًا، ولا تتحدث مع أدباء على الإطلاق، والأمر يكون مفاجئًا بشكل مطلق حتى للفائز نفسه، وهنا يوجه إدريس عدة طعنات موجعة لنجيب محفوظ، مصرّحًا بأن الجائزة ذهبت لمحفوظ لأن اسرائيل راضية عنه، وله كلام كثير في هذا الشأن، مع عدم المساس بوطنية نجيب محفوظ، ولكنه يعتبر أن هذا رأى نجيب محفوظ.

وبمناسبة جائزة نوبل والجوائز عمومًا، فلها قصة مثيرة مع يوسف

إدريس، فعندما رفض جان بول سارتر عام ١٩٦٤ جائزة نوبل، احتفى العالم كله بهذا الرفض، وفي ديسمبر من العام نفسه، كتب إدريس مقالاً في مجلة «الكاتب» مقالاً عنوانه «**جائزة رفض الجائزة**»، وفي هذا المقال راح إدريس يضرب في كل اتجاه، معلنًا تحيته لسارتر ولرفضه بشكل واضح وصريح، إذ بدأ مقاله قائلا: «**كثيرًا ما يسأل القارئ نفسه: الكاتب... أي نوع من الرجال هو يا ترى؟ أهو فنان مهووس بنثر الكلمات والقصص على الناس كما ينثر المجاذيب دخان مباخرهم على رواد الأضرحة والكنائس؟ أهو الإنسان الذي يعرف كيف يكتب مثلما يعرف غيره كيف يعوم أو يرقص؟ أهو رجل كشف عنه الحجاب؟ هو ذو فراسة كقارئ البللورة وضارب الودع؟ أهو دجال؟ أهو بطل؟ أهو جرئ يقول ما يخشى الآخرون قوله؟ أم جبان يحتمى من الحياة خلف الكلمات؟... من يكون ذلك الكاتب؟ ولماذا يكون؟**».

وينشر إدريس البيان الذي أصدره سارتر، ويوضح فيه أسباب رفضه للجائزة، ويناقش إدريس- مؤيدًا وموضحًا- موقف سارتر الثوري من الجائزة، ويكتب إدريس مقالاً طويلاً حماسيًا، معلنًا فيه أن سارتر برفضه للجائزة، قد أحرز هدفًا صائبًا في مرمى الاستعمار، ولا أعرف لماذا لم يعد يوسف إدريس نشر هذا المقال في كتبه التي ضمت مقالات عديدة له!

* * *

ولكن الأقدار تلعب دورًا غريبًا جدًا بعد هذه الواقعة بعام واحد فقط، إذ أن مجلة «**حوار**» اللبنانية تمنحه جائزتها، وتجرى حوارًا معه في ديسمبر ١٩٦٥، وفي مقدمة الحوار تقول: «**مقابلة مع الفائز بجائزة (حوار) للعام ١٩٦٥، أجراها غالي شكري، وننشرها في سلسلة مقابلات (حوار) مع أبرز الأدباء العالميين والعرب، وقد ظهرت في هذه السلسلة مقابلات مع نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وجورج شحادة ومع ت. س. إليوت ولورانس داريل وهنري ميلر والبرتو مورافيا وجان كوكتو وبيكاسو وسيمون ده بوفوار وأوجين يونسكو وسواهم**».

وفي هذا الحوار ينطلق إدريس، متحدثًا عن طموحاته وعن تاريخه الأدبي والثقافي، وعن معنى الكتابة والفن، معلنًا أن خدمة الفن للثورة، لا بد أن يكون هو ثورة في حد ذاته، ويتحدث عن مفهومه عن الواقعية، مهاجمًا تلك الواقعية التي تأتمر بالسياسة، وتخضع لها، ويسأله غالي شكري قائلاً: «**لم يكن ثمة مأخذ على الأدباء الواقعيين إلا طغيان العنصر السياسي على العمل الفني، وقد أجمع النقاد على أنك أحد الاستثناءات النادرة لهذه الظاهرة، فقد استطاعت أعمالك الأولى أن تجمع بين الأدب والسياسة في صورة مشرقة**»، وهنا يطرح إدريس مفهومه لعلاقة الأدب بالسياسة، ولا فصل بينهما، لكن مهارة الأديب هي التي تقدر على إحداث ذلك الطغيان الذي يحدث لعنصر على حساب عنصر آخر.

وبالطبع فالحوار أعاد نشره غالي شكري في كتابه «**يوسف إدريس... فرفور خارج السور**»، ولذلك يمكن قراءته بالكامل، والتعرف على وجهة نظر إدريس في كافة الظواهر الأدبية والفنية، ولكن ما يهمني هنا، هو أن الأدباء والكتّاب أثاروا لغطًا كبيرًا حول الجائزة، عندما اكتشفوا أنها جائزة مشبوهة، وحوصر يوسف إدريس آنذاك لرفض الجائزة، بعد أن هبّت عاصفة من الرفض والإدانة لتلك الجائزة، الممولة من «**المنظمة العالمية لحرية الثقافة**»، والتي اتضح أن تمويلها من الحلف الأطلنطي، وهنا شعر إدريس بأنه لا بد من اتخاذ موقف، حتى لا يكون محل انتقاد دائم لدى المثقفين، خاصة أن الحياة الثقافية والسياسية والفكرية، كانت تعيش في شكل ومضمون وتوجهات عدائية مباشرة لذلك الحلف الاستعماري، وقبل أن يحسم يوسف إدريس الموقف، حدث أن استدعاه مكتب الرئيس جمال عبد الناصر، وأبلغه سامى شرف تقدير الرئيس لموقفه -هذه الواقعة يسردها يوسف إدريس نفسه، وينقلها عنه فاروق عبد القادر في كتابه- البحث عن اليقين المراوغ، وسلمه سامى شرف مظروفًا يحوى قيمة الجائزة، التي كان قدرها عشرة آلاف ليرة لبنانية، وتسلم إدريس ألفين وخمسمائة جنيه مصري، وكان هذا المبلغ يوازى مبلغ الجائزة، إن لم يزد قليلاً، وكان مبلغًا كبيرًا في ذلك الوقت، ويقول عبد القادر: «**وحين حاول يوسف أن يقول شيئًا حول الموضوع، أفهمه المسئول الخطير أن مراجعة -الريس- في هذا الأمر ستغضبه، وأنه لا يجرؤ عليها**».

هذه الواقعة بتلك التفاصيل، تعنى الكثير، وأنا هنا أرصدها فقط، ولا أريد التعليق عليها، ربما لأنني حائر في وضع الكلمات المناسبة، وربما لا نجد أي إدانة ليوسف إدريس بأي شكل من الأشكال، ولكنها تعني بالنسبة لي فاتحة جديدة على هذا العالم المغري، الذي يصيب الأدباء في مقتل، وهو اللهث نحو الحصول على الجوائز، ونحن رأينا وعاصرنا وأدركنا أن أي كلام يقوله الأدباء، يفقد معناه تمامًا أمام أي جائزة، حتى لو كانت من ديكتاتور مثل معمر القذافي أو صدام حسين وغيرهما من حكّام هنا وهناك، حتى أن الأدباء بدأوا مراجعة كل تصريحاتهم وكتاباتهم، حتى لا تغضب ذلك الحاكم، أو تثير تلك الدولة، بعد التوحش الذي تمارسه هذه الجوائز في كل مكان.

وقصة يوسف إدريس مع جائزة صدام حسين أكثر من مثيرة، فعندما منحته اللجنة في بغداد الجائزة مناصفة بينه وبين جبرا إبراهيم جبرا، غضب يوسف إدريس غضبًا كبيرًا، وأرسل إلى صدام حسين خطابًا يراجعه فيه في مسألة المناصفة، وبالفعل تم منح إدريس الجائزة كاملة، دون مناصفة، وهنا طلب إدريس إلغاء فكرة المناصفة تمامًا، واستجاب صدام لتلك الفكرة، كما يقول إدريس، وعندما غزا صدام الكويت، صدرت أصوات من هنا ومن هناك، تطالب يوسف إدريس بردّ الجائزة، وهنا رفض إدريس ذلك المطلب رفضًا كاملاً، وقال: لو أن الجائزة ستردّ الحاكم، وتجعله يتخلى عن حماقته، سوف يفعل ذلك، ولكنه يعلم تمامًا، بأن ذلك لن يحدث، كما أنه قال بأنه لن

يرد الجائزة بالعند في هؤلاء الذين يجلسون على المقاهي، ويصدرون الأوامر لهذا الكاتب، ولذاك الأديب، وهو لذلك لن يحقق لهم تلك الأغراض، لأنه لا يعمل وفقًا لابتزاز أي جهة، أفرادًا كانت أو جماعات أو مؤسسات.

وبالطبع فقصة الجوائز لها أكثر من رواية، ولها أكثر من راو، ولكن بشكل عام، فحديث الجوائز دائمًا، ملئ بأشواك حادة وجارحة، وتصيب الجميع، بداية من اللجان، ومن شكلوها، والأغراض الصغيرة أو الكبيرة، والفائز نفسه، دائمًا ما يكون ضحية لكل هذه القصص، وربما تحاك القصص السياسية، دون أن تكون قصصًا حقيقية.

وبعيدًا عن حديث الجوائز، فيهمني هنا، تلك الجملة التي قالها إدريس عرضًا، وهو أن وجوده كان معوقًا لآخرين، أو معطلا لظهورهم، وإن كان هذا يصح بنسبة ما على نجيب محفوظ، فهو يصح بشكل كبير عليه هو نفسه، ففتحي غانم لم يكن مغمورًا، ورغم أن الاهتمام به كان قليلاً، إلا أن رواياته كانت تجد رواجًا كبيرًا عندما كان ينشرها في مجلتي «روز اليوسف وصباح الخير»، ولكن وجود إدريس نفسه كان مغيّبًا لكثيرين، وعلى رأسهم الكاتب إدوارد الخراط، والذي كان يكتب على الطرف الآخر من نهر القصة القصيرة.

ونوّهنا أكثر من مرة، على أن عقد الخمسينيات كان عقدًا ذهبيًا للقصة القصيرة ولكتّابها، وكان يضج بأشكال كثيرة في الكتابة، ولكن كانت الواقعية الاشتراكية، وبمفهومها السطحي، كانت سائدة جدًا،

ودارت معارك كثيرة حول مفهوم الواقعية، ورفضها آخرون، وربطوها بكل ما هو حسّى ومادى وملموس، وكان طه حسين من أعمدة الرفض والسخرية من تلك الواقعية التي لا تهتم إلا بالبطون، وكتب في ذلك مقاله الذي أشرنا إليه سابقًا في مجلة الرسالة الجديدة، حول مسألة الواقعية، ووجد هذا المقال شدّا وجذبًا من المختلفين والمناصرين وكان أبرز ما كتب في هذا المجال ردّ محمد مندور في العدد التالي- كما ذكرنا سابقًا- بمقال عنوانه «**نعم... واقعيون**»، وكذلك كتب عبد العظيم أنيس مقالاً نادرًا ليوضح فيه ما كان يقصده بمفهوم الواقعية.

وكان كتاب «**في الثقافة المصرية**» لعبد العظيم أنيس ومحمود العالم، هو المفجّر الأول لتلك المعركة، أقصد المقالات والدراسات التي نشرت فيه، لأن المعركة كانت دائر قبل صدور الكتاب عام ١٩٥٥.

وعلى خطوات تلك الواقعية، كتب عبدالرحمن الشرقاوي روايته «**الأرض**»، ومجموعتيه «**أرض المعركة وأحلام صغيرة**»، وكتب محمد صدقي مجموعتيه الأوليتين «**الأنفار والأيدي الخشبية**»، وكتب نعمان عاشور «**حواديت عم فرج**»، وكتب محمود السعدني مجموعتيه «**السماء السوداء، وجنة رضوان**»، وكتب لطفي الخولي مجموعته القصصية الأولى «**رجال وحديد**»، وكذلك أصدر بدر نشأت مجموعته الأولى التي قدمها أحمد بهاء الدين «**مسا الخير يا جدعان**»، وجرّب فيها اللهجة العامية بشكل واسع، وإذا كانت هناك واقعية، فهناك واقعية مفرطة، فالجميع تباروا في محاولات

تصوير الواقع بأشكال فنية متفاوتة، فهناك من حاولوا تصوير هذا الواقع بشكل مباشر، وكأن ما يكتبونه ينتمى إلى التقارير الاجتماعية، وهناك من ارتفعوا عن ذلك بالتجريب اللغوي والشكلي.

وكانت واقعية يوسف إدريس تشتبك بشكل أو بآخر مع ذلك المناخ، ولكنه كان يتفوق عن كثيرين من أقرانه ومجايليه بخياله الجامح، هذا الخيال الذي لا يصوّر الواقع كما هو بشخصياته وأحداثه وتفاصيله، ولكنه كان يبالغ أو يفرط في تقديم وجبة دسمة من الحكايات والتداعيات التي تعمل كمشهيات لجذب القارئ لأحداثها، فهناك مثلاً تلك القصة، التي تحمل عنوان «**الحالة الرابعة**»، والمنشورة في مجموعة «**قاع المدينة**»، وهي قصة الطبيب العايق والمشغول بقراءة المجلات الأجنبية، ويتعامل مع المرضى من «**طرف مناخيره**»، وجاءت الحالة الأولى والثانية والثالثة، وهو لا ينظر إليهم بأي اهتمام، وعندما جاءت الحالة الرابعة، مصحوبة بجندي حراسة، وضرب «**تعظيم سلام**» للدكتور، وأفضى بأن هذه المريضة تحت المراقبة، ولكن ليس لها مكان لكي تخضع لتلك المراقبة، وهنا ينتبه الطبيب بعض اهتمام، وعندما يدخل في حوار مع المريضة يكتشف أنها ليست مبالية بالمرض التي أتت من أجل علاجه، حتى لو كان ذلك المرض «**السلّ**»، بل الأدهى من ذلك فهي تعرف مرضها، وتبتسم للطبيب، وتسحب السيجارة التي كانت أمامه في «**الطفاية**»، وتأخذ «**نفسًا**» منها، دون أي ريبة أو اندهاش أو وجل من طبيبها

المعالج، وتدور القصة على هذه الطريقة، ويعيد الكاتب يوسف إدريس ما تسرده المريضة له، فنكتشف أن الحكايات التي تسردها أعلى من الواقع نفسه، وهنا تستمد القصة حالتها الإدهاشية، من الحكايات الغريبة التي تسردها السيدة، والتي تحرص على تعليم ابنتها، والتي لا تعرف أباها من كل هؤلاء الرجال الذين أخضعوها لرغباتهم الجنسية.

ولا أريد الاستفاضة في سرد القصة، ووقائعها المثيرة، والتي تبتعد عن الواقع كثيراً، وربما يكون هذا الإفراط في وصف الأحداث والشخصيات، هو العنصر الأكثر جاذبية للقارئ.

لذلك لم تكن قصص إدوارد الخراط، أو بدر الديب، رائجة في ذلك الوقت، فالشعار المرفوع آنذاك هو شعار «**لا صوت يعلو فوق صوت الواقعية**»، هذه الواقعية التقليدية، والواقعية المفرطة، الواقعية بشروط أحلام وآمال وتمنيات النقاد، واقعية بأمر المهيمنين، ولذلك جاءت مجموعة «**حيطان عالية**» القصصية الأولى لإدوارد الخراط، عام ١٩٥٩، وهي قصص كان يكتبها الخراط منذ عام ١٩٤٣، وكان الخراط متحققًا في مجال الترجمة بشكل واضح، ورغم أن غلاف المجموعة الأخير كان حاملاً لآراء بعض النقاد والكتاب الكبار في ذلك الوقت، إلا أن المجموعة لم تأخذ مجالها في الحياة الثقافية والأدبية، ومن الذين كتبوا آراءهم على غلاف الكتاب «**د محمد مندور ويحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني وفؤاد دوارة**».

ورغم أن التعريف الذي جاء في الكتاب بالكاتب إدوارد الخراط، نوّه عن أن الكاتب يعد مجموعته القصصية الثانية «**ساعات الكبرياء**» للنشر، وذلك عام ١٩٥٩، إلا أنها لم تنشر إلا عام ١٩٧٢في بيروت، أي بعد إعدادها بثلاثة عشر عامًا، ولا أعتقد أن ذلك كان بسبب انشغال إدوار بعمله مع يوسف السباعي في اتحاد الأدباء الأفريقي الآسيوي، ولكن السبب الحقيقي- في ظني- هو طغيان تيار الواقعية، والذي أفرط الخراط في نقده وتمزيقه إربًا إربًا بعد ذلك، عندما انفتحت الدنيا كلها لاستقبال إدوار وكتاباته، وتكونت حوله مجموعة من التلاميذ الشعراء والروائيين وكتّاب القصة، وشكلّوا حوله حماية ما، وتم استثمار تلك الحماية بطرق مختلفة، وكتب إدوارد الخراط في كتابه «**مهاجمة المستحيل**» بأنه كتب واقعية متطورة ومختلفة، عندما كان البعض يكتب تلك الواقعية الساذجة والبلهاء، وكتب كذلك: «**أظن أنني تناولت هذا -الواقع- على نحو منذ فترة مبكرة جدًا، وربما كنت غير مسبوق إلى هذا التناول، وهو التعامل مع الواقع لا في الظاهر فقط، لا من حيث الظواهر الخارجية، وما يمكن أن أسميه السطح أو القشرة أو ما يبدو للعين المجردة، من الخارج، وإنما هو التعامل مع الواقع باعتباره لا ينفصل عن الحياة الداخلية والروحية للإنسان، وسقوط الحدود بين الشعر والسرد، وهو ما يبدو في أول كتاباتي التي نشرت وهي في مجموعة «حيطان عالية».**

وراح إدوارد الخراط يقيم معبدًا جديدًا، لواقعية جديدة،

بمفهومات جديدة، فكتب مقدمة نقدية طويلة لمجموعة **«الدف والصندوق»** القصصية ليحيى الطاهر عبدالله، وليردّ له الاعتبار، بعدما كان يوسف إدريس جارحًا له، عندما قدم له قصته **«محبوب الشمس»** في مجلة الكاتب عام ١٩٦٥، ولم تكن تلك المقدمة، مجرد رد اعتبار ليحيى الطاهر فقط، بقدر ما كانت ردًّا عمليًا على يوسف إدريس في كل ما ذهب إليه من تقديمات، حتى يكتب دراسة نقدية عن يوسف إدريس نفسه تحت عنوان **«يوسف إدريس صاحب الموهبة الحوشية»**، وتنشرها الكاتبة الكبيرة اعتدال عثمان في الجهد المحترم والعظيم، في إصدار مجلد الضخم، الذي نشر في أعقاب رحيل يوسف إدريس، وفي تلك الدراسة يفند الخراط كل خلافاته الفنية والتاريخية، ليس مع يوسف إدريس فقط، ولكن مع ذلك التيار الواقعي، الذي عطّل ظهور كثير من الكتابات والإبداعات المهمة في عقدي الخمسينيات والستينيات، وأعتقد أن تلك المعركة مازالت آثارها تعمل في الأجيال الجديدة، رغم ما يبدو أن تلك الصفحات القديمة قد انطوت، ولكن قضاياها مازالت مرفوعة أمام الرأي العام الفني والأدبي والتاريخي.

* * *

الفصل العاشر

عصر القصة الذهبي

ليس من المطلوب مني أن أؤكد -دائمًا- على تعظيمي ليوسف إدريس كاتب القصة والفنان والمبدع، وصاحب الوهج الخاص جدًا في كتاباته القصصية، وهذه الطفرة التي أحدثتها صدور مجموعات قصصية له، بدأت بمجموعته الأولى «**أرخص ليالي**»، التي صدرت في شهر أغسطس عام ١٩٥٤، وصاحبتها تلك الضجة النقدية من زملائه ورفاقه، رغم أن هذه الضجة لم تصاحب صدور روايات نجيب محفوظ العظيمة في الأربعينيات، مثل روايات القاهرة الجديدة وخان الخليلي وبداية ونهاية والسراب وزقاق المدق، مع الاعتبار أن روايات محفوظ كانت تؤسس لفعل روائي مختلف، وحركة روائية غير مسبوقة إلا في نموذج واحد على سبيل الحصر، وأقصد بذلك النموذج رواية «**عودة الروح**» لتوفيق الحكيم. ورغم ذلك فنجيب محفوظ عانت رواياته من انحسار رواج جماهيري، هذا الرواج الذي حظي به يوسف إدريس فور صدور مجموعته القصصية الأولى.

وإذا كانت روايات محفوظ كانت تصنع ما يشبه الانقلاب في كتابة وصناعة الرواية، للدرجة التي لا تصلح أن تكون الامتداد الطبيعي والمتوقع لتطور الرواية، لأن المسافة كانت واسعة بالفعل بين ما جاء به نجيب محفوظ، وبين من كتبوا قبله روايات، مثل إبراهيم عبد

القادر المازني أو عباس محمود العقاد في روايته الوحيدة «**سارة**»، أو الروايات التاريخية التي كان يصدرها على الجارم وأحمد خيري سعيد ونقولا حداد وفرح أنطون وغيرهم، فقصص يوسف إدريس لم تحدث تلك القطيعة الجذرية تمامًا مع ما قبلها من قصص، بغض النظر عن الذين زعموا بأن التاريخ القصصي كان خاملاً، ولم تعرف مصر القصة القصيرة الحقيقية إلا على يد يوسف إدريس، وأكرر بأن هذا ليس طعنًا من أي نوع في خطوة يوسف إدريس المهمة في تطوير كتابة القصة القصيرة، ولكنها كانت امتدادًا طبيعيًا لما قبلها، رغم أنه هو وبعض النقاد حاولوا تصوير أن القصة كانت مخملية، ولا تدور إلا في القصور، وكل موضوعاتها كانت تتضمن القصص الغرامية والعاطفية الفاترة.

وهذا لا يعكس الحقيقة بأي شكل من الأشكال، بل إنها وجهة نظر تغفل الجهاد الفني الذي قامت به مجموعة واسعة من الكتاب المصريين والعرب في إثراء فن القصة القصيرة العربية، بداية من محمد تيمور وعيسى وشحاتة عبيد ومحمود طاهر لاشين وحسن محمود وحسن صادق وإبراهيم المصري ومحمود كامل المحامي وأحمد خيرت ومحمود البدوي وصلاح ذهني ويحيى حقي وسعد مكاوي، وصولاً إلى عبدالرحمن الشرقاوي وعبدالرحمن الخميسي ومصطفى محمود ويوسف حلمي وأحمد عباس صالح ونعمان عاشور وألفرد فرج ومحمد سعد الدين وهبة ومحمد صدقي وبدر

نشأت ومحمود السعدني وزكريا الحجاوي ومحمد يسري أحمد وصلاح حافظ وفتحي غانم ولطفي الخولي وعبدالله خيرت وأمين يوسف غراب وإبراهيم الورداني وفاروق منيب وسليمان فياض وأمين ريان ومحمد سالم وغيرهم.

كل هذه الأسماء كانت تترعرع في مطبوعات ذلك الزمان، والتي لم تكن تحتفي بجنس أدبي، كما كانت تحتفي بفن القصة القصيرة، فضلاً عن الدوريات التي كانت على مدى عقود عديدة تتخصص في نشر القصص القصيرة بشكل أساسي، مثل المجلات التي كان يصدرها محمود كامل المحامي تحت عناوين الـ«**٢٠ قصة**»والـ«**١٠ قصص**»، ثم مجلة «**الرواية**»، ثم مجلة «**قصص للجميع**»، ثم «**القصة**»، كانت المجلات الثقافية والسياسية تنشر في كل عدد قصة، وهذا كان تقليدًا قديمًا، وشبه ثابت، فمجلتا البلاغ والسياسة الأسبوعية كانتا تفعلان ذلك، وكانتا تهتمان بشكل رئيسي بترجمة الأدب الروسي والإنجليزي والفرنسي، وكان محمد السباعي يترجم قصصًا لمجلة «**البلاغ الأسبوعي**»، وكان محمد عبدالله عنان يترجم لمجلة «**السياسة الأسبوعية**»، وذلك في عقد العشرينيات، وكانت الصحيفتان تنشران قصصًا لمحمود تيمور وعباس حافظ وحبيب جاماتي وغيرهم، وعندما تأسست مجلة «**الرسالة**» لأحمد حسن الزيات عام ١٩٣٣، أصبحت رافدًا مهمًا في نشر القصص، فراحت تنشر لطه حسين وتوفيق الحكيم وإبراهيم المازني ومحمود تيمور وسهير القلماوي وآخرين،

وكذلك مجلة «**مجلتي**» لأحمد الصاوي محمد، والتي تأسست عام ١٩٣٦، اهتمت أكثر بنشر القصص المصرية والأجنبية، بل أنشأت مسابقة للقصة، وتكونت لجنة مهمة من طه حسين ومحمد حسين هيكل ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم للتحكيم في تلك المسابقة، وقدّرت مكافأة الجائزة الأولى تصل إلى خمسين جنيهًا، وساعدت تلك الجائزة على ترويج هذا النوع من الكتابة، وكانت المجلة تنشر بعضا من القصص المرشحة للفوز، ثم جاءت مجلة «الثقافة»، والتي أسسها أحمد أمين عام ١٩٣٩، ورغم هاجسها الفكري والسياسي، إلا أنها لم تترك ذلك التقليد الذي كان يلقى قبولاً عند القراء، وهو نشر القصص القصيرة.

هذا بالإضافة إلى الصحف والمجلات، والتي كانت كثيرة جدًا، مثل مجلات «**الاثنين والدنيا ومسامرات الجيب والمصور وآخر ساعة والكتاب والكاتب المصري والمقتطف والمجلة الجديدة**»، وصحف «**الأخبار وأخبار اليوم والأهرام والجهاد ومنبر الشرق والشعب والزمان والمصري**»، كل هذه الصحف والمجلات كانت تنشر قصصًا لكتّاب شباب وشيوخ، وإن كانت المجلات والصحف الكبرى كانت تنشر للكتاب المشهورين أو المعروفين بنسب كبيرة.

وبالطبع كان بعض هؤلاء يقدم كتابة متطورة إلى حد بعيد في القصة القصيرة، ولم يكن هذا البعض قليلاً، وهنا أختار نموذجين بارزين في هذا المجال، الأول وهو الكاتب صلاح ذهني، والذي

أصدر مجموعته القصصية الأولى تحت عنوان «**الدرجة الثامنة**» عام ١٩٣٦، وكتب لها مقدمة حذرة توفيق الحكيم، مقدمة لا تؤخر ولا تقدم، ولكن المجموعة أحدثت بعضًا من الصدى، ولكن كان لا بد أن يصدر مجموعته الثانية وهي «**رئيس التحرير**» عام ١٩٣٨، والتي قدم له الشاعر إبراهيم ناجي، وتدلنا مقدمة إبراهيم ناجي على اهتمام هذا الشاعر الكبير بفن القصة، وجدير بالذكر أنه كان يكتب القصة كذلك، بل إنه ترأس تحرير مجلة القصة فيما بعد، يقول ناجي في تقديمه: «**دعاني لكتابة هذه المقدمة أمران: الأول أن لي مع مؤلف هذا الكتاب قصة لا يعرفها هو، وهي قصة تعارفي به دون أن أراه وكيف كانت، ولي شغف شخصي بالقصة القصيرة، وأنا أعنى بجمع أحسن القصص العالمية، وعندي اليوم مجموعة كبيرة منها، ولذلك كنت دائما أتتبع وأقرأ كل القصص التي تكتب في مصر والشرق، ولم تفتني مجلة ولا جريدة من أرقاها إلى أسخفها، وقد كنت أقرأ في أرقى المجلات سخفًا شنيعًا وأعثر في أسخف المجلات على قصص تدل على عبقرية مدفونة مجهولة، فكنت آسف لهذا كل الأسف، وأرى أننا في مصر عبّاد أصنام، يكفي توقيع الرجل المشهور لنشر القصة ولو كانت بالغة في السخافة، ولا تكفي عبقرية الكاتب المجهول من ناحية أخرى، تلك أن فيما يكتبون نواة النبوغ، وإشراقة الذكاء اللماح ولكنها عبقرية محتاجة إلى الذي يظهرها بالإرشاد والتشجيع، وكم من كاتب صغير جدًا كنت**

أقرأ له في أضعف المجلات وأتتبع تطوره بشغف، فإذا به يختفي فجأة، فأقيم له مناحة في خاطري وأنعيه لنفسي وأنا أعلم حق العلم لماذا اختفى، وأدرك العوامل التي تقبر مثل هذا النجم... لابد للناشئ الموهوب من أن يشق طريقه بالديناميت على حد تعبير صديقنا الكبير العقاد، لا بد للمجدد من محاربة الرجعية المتأصلة ولا بد للأديب الذي يعرف مقدار نفسه من التذلل وإحناء الرأس لكي تتفضل المجلة أو الجريدة بنشر مقاله»!!!، ويسترسل ناجي في مقدمته، ويثني بطريقة نقدية واضحة، مرحبًا ترحيبًا شديدًا بدخول هذا الكاتب الشاب إلى عالم القصة القصيرة.

ويصدر بعد ذلك سلسلة من المجموعات القصصية القصيرة، ضحكات إبليس، وذات مساء، والكأس السابعة، وأقوى من الحب، ثم وجاء الخريف، وله دراستان، الأولى فكرية، وهي تحت عنوان «**المثل العليا**»، أما الثانية فهي تحت عنوان «**مصر بين الاحتلال والثورة**»، وهي دراسة في غاية الأهمية، وقد صدرت عام ١٩٤٢، وقدم له المستشرق العلامة هـ.أ.ر.جيب، وهذا المستشرق له دراسات مهمة في التعريف بالأدب العربي، خاصة في القصة والرواية، وله كتابات بالعربية نشرتها له مجلة الرسالة، وجاء الإهداء الذي كتبه ذهني «**إلى روح مصر في عهدي الاستعباد والحرية**»، ويقصد بالحرية، ما اعتقده البعض بعد معاهدة ١٩٣٦، والتي أثنى عليها غالبية الكتاب والمفكرين المصريين مثل طه حسين وتوفيق الحكيم وأحمد لطفي

السيد، قبل أن يتضح عوارها عند التطبيق، وفي تقديمه الذي جاء على هيئة رسالة يوجهها جيب إلى ذهني، فيقول: «**مصر في ٢٠ يناير ١٩٣٩... حضرة الصديق الفاضل صلاح الدين ذهني... لطالما كنت أتمني أن يتصدى بعض المشتغلين بالأدب المصري الحديث إلى تحليل بعض آثاره أو ما صدر منه في عصر من عصوره من الوجهة الاجتماعية، حتى يوقفنا على الآراء ومذاهب التفكير السائدة فيه، ويصوّر لنا نفسية المفكرين والشعب في ذلك العصر، ورد الفعل عندهم مما حدث فيه من الطوارئ السياسية والاقتصادية والأدبية والاجتماعية، ففي الأدب أصدق مرآة لحياة الشعب وأساليب تفكيره، ولكن مما يثير الدهشة أن هذا الصنف من البحوث الأدبية بقى مهملاً في مصر إلى يومنا هذا... لذلك سررت لما أخبرتني بأنك قد قمت ببحث في هذا الموضوع، وأجبت بالرضى إلى طلبك بأن أقرأ ملازمه المطبوعة وأن أبدي لك برأيي فيه، لا سيما وقد اشترطت عليّ أن أشير بصراحة إلى مواضع الانتقاد فيه**»، وبالطبع يناقش جيب الكتاب في كافة أطروحاته، ويبرز أهمية النقاط التي يضعها الكتاب محورًا للمناقشة، وهو كتاب لا غنى عنه للتعّرف على المرحلة التي يتعرض لها، خاصة أنه يناقش روايتين على مدى الكتاب كله، الأولى هي «**حديث عيسى بن هشّام**» للمويلحي، والثانية هي «**عودة الروح**» لتوفيق الحكيم، ويقف ذهني عند محطات كثيرة لربط تطور المجتمع المصري، ومرآته الواضحة والجدلية في الروايتين.

هذا وقد ولد صلاح الدين ذهني عام ١٩١٠، ورحل عام ١٩٥٣، بعد أن ترك لنا تراثًا قصصيًا ونقديًا في غاية الأهمية، وأعدت عنه مجلة **«الرسالة الجديدة»** ملفًا عام ١٩٥٤، وكتبت عنه بعض الدراسات، كما أن نادى القصة أصدر كتابًا قصصيًا أهدى إليه في ذكرى رحيله الثالثة، وقدمه يوسف السباعي، وشارك في الكتاب مجموعة واسعة من الكتاب، منهم إحسان عبد القدوس ومصطفى محمود ويحيى حقي ويوسف إدريس ويوسف جوهر ويوسف الشاروني وغيرهم، ولأن هذا الكاتب جاء في عصر يضج بمواهب قصصية كثيرة وصاخبة ومتنوعة، فلم ينتبه له أحد فيما بعد، على الرغم من أهمية قصصه، وبالطبع فقراءة تاريخ القصة القصيرة بدونه، سيكون ناقصًا بامتياز، وأعتقد منذ بداية عقد الستينيات لم تعد سيرته تأتي، لأن النقد الأيديولوجي والمنحاز، أسقط كثيرًا من تاريخ القصة في مصر.

أما الكاتب الثاني، والذي كان تمهيدًا للقصة الواقعية بدرجة عالية، هو الكاتب محمود البدوي، وأنا أعتبره من كتّاب الحرب العالمية الثانية، مثله مثل سعد مكاوي وأمين ريان وأمين يوسف غراب ويوسف جوهر وآخرين، ويكفي أن نقرأ شهادة صادقة ومخلصة للكاتب والشاعر والأديب عبد الرحمن الشرقاوي، وذلك في صدر مجموعته القصصية للشرقاوي **«أحلام صغيرة»**، والتي صدرت في فبراير عام ١٩٥٦، ويتحدث الشرقاوي عن الأثر الذي تركته كتابات المويلحي ومحمد تيمور ومحمد السباعي وآخرين، ثم يقول: **«حتى**

أشرقت تجربة محمود البدوي، تضئ أمام العين والفكر والقلب كثيرًا من آفاق حياتنا المصرية المعاصرة، وشعّت من كلماته الصادقة تلك الحرارة الحلوة التي تعطي الدفء والنبض لكثير من الأشياء الصغيرة التافهة !...»، وبعد ذلك يهدي الشرقاوي مجموعته هذه «إلى محمود البدوي، الكاتب الجسور، الذي علمني منذ نشر مجموعته «رجل» في سنة ١٩٣٥، كيف أحب حياة الناس البسطاء، وكيف أهتز لما فيها من روعة وعمق وشعر... إلى محمود البدوي... وإلى كل هؤلاء الذين يعملون بأمانة على إثراء تجربة التعبير في مصر، ويضيفون بكتاباتهم المخلصة كنوزًا جديدة إلى أبصارهم بريق العملة الأجنبية...».

وبالفعل كان محمود البدوي هو أحد هؤلاء الفرسان، الذين جدّدوا في شكل الكتابة القصصية، كما أنه كان ضالعًا في القصة النفسية بجدارة، إذ أنه قد التقى بفرويد في بلاده، وأدار معه حوارًا طويلاً، ودرسه دراسة وافية وشاملة، ولأن البدوي كان مبدعًا كبيرًا، فقدرته على ممارسة فن الكتابة دون إبراز أي نتوءات تعمل على تعويق عملية القراءة، ووصلت كتاباته إلى قمتها في مجموعتي «**غرفة على السطوح**» و«**الأعرج في الميدان**»، وكان البدوي مشغولاً بأثر الحرب العالمية الثانية على البشر، وعلى المصريين عمومًا في كافة طبقاتهم وفئاتهم ووظائفهم، وكان مشغولاً بدرجات ومستويات المشاعر التي تشوهت تمامًا أثناء تلك الحرب التي وجدت مصر نفسها

فيها بكل مقدراتها، رغم أنها ليست شريكة، فمجرد أن إنجلترا هي التي تهيمن على البلاد، فاستخدمت مصر محمية لها، واستخدمت البشر والحجر ستارًا لها، من هنا انطلقت كتابات البدوي لتدين تلك الحرب الهمجية والبغيضة، والتي أفسدت البنية النفسية والاجتماعية للناس، تخيّل أن رجلاً قرعت صفارة الإنذار، وهو في الطريق العام، وقبل أن يصل إلى منزله، وكان قبالته امرأة تسير في شبه سلام، ولم يجد بطل القصة إلا أن يستضيف المرأة إلى بيته، وبالتالي أدخلها المنزل، ووقف هو في الخارج حتى لا تستريب منه، ولكن قرع الصفارة يزداد، فيدخل ليجد نفسه أمامها، وهنا يعمل العامل التحليلي عند محمود البدوي، فهو يضع شخصياته طوال الوقت أمام مواقف نوعية وحادة، ويبدأ في تحليلها ومعالجة كافة الأمور التي تواجه تلك الشخصيات، والمشاعر المتغيرة إزاء الحب والخوف والكره وكل تلك الأمور الإنسانية، بل المكوّنات الأساسية للبناء الإنساني.

هذان نموذجان على سبيل المثال، لا يذكرهما يوسف إدريس ونقاده، مثلما فعل الشرقاوي، بل بالعكس كانت مقولات المحو والإلغاء تعمل بقوة في الأدب، كما كانت تعمل في السياسة، ومن هنا كان يتم استبعاد ثورة ١٩١٩ بكل ما فيها من عظائم الأمور، حتى تكون ثورة ١٩٥٢ هي المثال الأروع والأعظم والأجل، ويتم استبعاد سعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد، حتى يتم تمجيد جمال

عبد الناصر وأنور السادات وحسين الشافعي، وهذا يسم تلك المرحلة بحالة من حالات الاستبعاد، وذلك لحساب الأيديولوجيات التي كانت سائدة، وللأسف يعمل الجميع على تمجيد اللحظات الحاضرة، على حساب اللحظات التاريخية الماضية، وكم قرأنا لآلاف المرات بأن ثورة ٢٥ يناير من أروع الثورات في التاريخ، وبعد ذلك يبدأ الناس في مراجعة حساباتهم، وهذا ليس تقليلاً من شأن الثورة، ولكننا لا نتحرى الموضوعية ولا الدقة ولا الأمانة، لذلك ذهبت أسماء وقامات كثيرة، في ظل مناخات إقصائية بجدارة، وقراءات استبعادية بامتياز، ومهما قلنا وأعدنا حول الإلحاح على إعادة قراءة التاريخ الثقافي والسياسي والفكري، في حياد تام، والحياد ليس معجزة إن أرادته أمة، وإذا تكاتف من أجله المثقفون والكتّاب من خلال المؤسسات المعنية بذلك.

من هنا علينا أولا إجراء مسح شامل لتراثنا المهدور والمغدور والمستبعد، حتى يمكن قراءته، وحتى لا تضيع الوثائق، في ظل عمليات الانتقام التاريخي المعهودة دومًا.

* * *

الفصل الحادي عشر

أبو المعاطي أبو النجا الذي سبق يوسف إدريس في النشر

كتب الصديق العزيز الدكتور حسين حمودة على صفحة التواصل الاجتماعي الخاصة به، وذلك فور رحيل الكاتب الكبير «**أبو المعاطي أبو النجا**» ناعيًا إياه، وتحت عنوان يحمل أكثر من معنى «**رغم الطيبة... أو بفضلها**»:(زاملت الأستاذ «**أبو المعاطي أبو النجا**»، لسنوات في «لجنة القصة» بالمجلس الأعلى للثقافة، وصادقته خلال مكالمات تليفونية مطوّله، لسنوات أيضًا، وفي التجربتين كان لي بمثابة «**أب**» طيّب إلى أقصى حدود الطيبة... وفي يوم ما، قال لي أحد الكتّاب «**الراحلين**»: «**أبو المعاطي موش ممكن يكون كاتب كبير... الكاتب الكبير لازم يدرك الشرّ في العالم... والطيبين أوي زيّ أبو المعاطي موش ممكن يدركوا شرور العالم...**»... أنا لم أعلّق، ولكنى فكرت في «**غيرة أبناء الكار الواحد**»... رحم الله الأستاذ «**أبو المعاطي أبو النجا**»... كان إنسانًا جميلاً، وكاتبًا جميلاً كبيرًا رغم طيبته، أو بفضل طيبته...).

بهذه الفقرة الموجزة والمكثفة والكاشفة بقسوة لجانب من المثقفين والكتّاب والحياة الثقافية، وكذلك لطبيعة كاتب كبير –حقًا- عاش في هدوء عميق، ذلك الهدوء الذي لا يعنى أن إبداعه كان قليل القيمة، ذلك الهدوء الذي يختلف عن الصخب، ويخاصم الجلبة

التي يحدثها فاقدو القيمة أساسًا، وهم من جلّاس المقاهي الثرثارين الشتّامين، والذين يروجون الإشاعات ليلاً ونهارًا، هؤلاء المتربصون لهذا أو لذلك دون استثناءات.

وتلك الإشاعة التي تقول بأن الطيبة تخاصم الإبداع، لم تكن إلا إحدى المكائد التي تضع لأبي المعاطي سياجات خاصة، وأكاذيب نقدية ركيكة، ولو طبقناها على آخرين على المستوى المحلّي أو العربي أو العالمي، لن تنجو من التخطيء الحتمي، ولدينا نموذج صارخ، وهو الشاعر العظيم صلاح عبد الصبور الذي كان ينضح نبلاً وجمالاً وطيبة، وما من أحد كان يذهب إلى مكتبه، ويعود خاسرًا، ولذلك وقع عبد الصبور بين مخالب الساسة والسياسة غير الطّيّبة، ولا النبيلة، فأفسدت له حياته، حتى رحل بسببها.

وإذا كانت تلك الإشاعة لم تنل من أبي المعاطي، فهناك إشاعة أخرى تختلف نسبيًا، وهي إشاعة نقدية وليست شخصية، تلك الإشاعة التي وجدت لها ناقدًا ونظرية وكتابًا، وأطلقها أحد النقاد الأكاديميين المحترمين، ولا مانع من تكرار بعض ما قلناه سابقًا، وإن كنا نتناوله هنا بتوسع نسبي عن ما سبق، أعنى الدكتور سيد حامد النساج، والذي كتب كتاب «**الحلقة المفقودة في القصة القصيرة المصرية**»، وصدر في أغسطس عام ١٩٩١، وكان هو الكتاب الأول في سلسلة «**كتابات نقدية**»، والتي مازالت تصدر حتى الآن، وتناول الكتاب سبعة كتّاب، وهم (عبدالله الطوخي وأحمد عادل ومحمد كمال محمد وسليمان

فياض ومحمد أبو المعاطي أبو النجا وفاروق منيب وعبد الفتاح رزق).

وربما يكون اجتهاد د النساج يعود إلى عدم تحقق بعض الكتّاب على المستوى الإعلامي، ولأن النساج كان ناقدًا يعتمد على فكرة الدأب البحثي، ذلك الدأب الذي يخلو من عمق نقدي وفكري شامل، ذلك العمق الذي يستطيع أن يرى الظواهر الإبداعية حسب رؤية أشمل وأدق، فهو في مستهل كتابه يقول: «**يحاول هذا البحث الموجز، الاقتراب من العالم الفني، لعدد من كتّاب القصة القصيرة المصرية، يمثلون ما اتفق البعض على تسميتهم بجيل الوسط، في حين ذهب آخرون إلى اعتبارهم الجيل المدشوت، وكلهم يُجمع على عدم احتفال الدراسات الأدبية والنقدية بهم، دون سبب معقول، ومن غير مبررات موضوعية...**»، ويحاول د. النساج -رحمه الله- تأصيل مصطلح «**الحلقة المفقودة**»، بشتى الوسائل، ويجلب أسبابًا من هنا ومن هناك، منها -على سبيل المثال- اشتغال بعض هؤلاء بالصحافة، ويضع بينهم صبري موسى وعبد الله الطوخي وصالح مرسي وآخرين، ولا نستطيع أن نقول بأن هؤلاء كانوا «**مدشوتين**» بأي حال من الأحوال، وللأسف شاع المصطلح، مما أغضب كاتبًا كبيرًا مثل سليمان فياض، وكتب مقالاً تحت عنوان «**أوهام الحلقة المفقودة**».

وفيما يخصّ «**أبو المعاطي أبو النجا**»، كتب النساج يقول: «**يظل محمد أبو المعاطي أبو النجا حريصًا على الاحتفاظ بتوازنه**

الفكري بين التيارات والموجات المتلاطمة، وبقيمه وأخلاقياته الريفية وسط ركام من اللاخلق واللاقيم، وبرؤيته الموضوعية لواقع الحياة في مجتمعه، في مناخ ثقافي معبأ بادعاءات البطولة والزعامة ممن لا يحسنون إلا الكلام، معتمدًا في هذا على أصالة فنية ومعرفة جيدة بالتراث، وحرص على الاتصال الحيّ بواقعه الاجتماعي»، مقدمة جميلة، تبشّر بأننا سنجد احتفالاً جميلاً بأبي المعاطي، ولكننا نجد نقدًا مدرسيًا وأكاديميًا، وللراحل إبراهيم أصلان تعبيرات ساخرة حول تلك النقود المدرسية يعرفه أصدقاؤه، وعلى سبيل المثال نجد أنه يقول عن رواية «**العودة إلى المنفى**»، وهي الرواية العمدة في المنجز السردي لأبي النجا: «... **فهو إن أراد أن يطرح فكرة الثورة والثوار، راح ينتقي من تاريخنا النضالي شخصية ثائرة، ليكتب عملاً فنيًا معقولاً...**»، وتعبير «**معقولاً**» هنا، يحاول سلب القيمة العظمى عن تلك الرواية التي تركت آثارًا عميقة في الرواية التاريخية، وكأن النساج يخشى أن يقول وصفًا آخر للرواية، فيحسبه التاريخ عليه، لذلك راح يطلق ذلك الوصف المحافظ، والذي لا يعني أي شيء في النقد التحليلي ولا النقد التقييمي على الإطلاق، هذا عدا كمية المصطلحات التي راح يطلقها وينفيها في الوقت نفسه، فضلًا عن أنه يعتبر أن دراسته التي تقدم بها لنيل الدكتوراه عام ١٩٧٨ عن اتجاهات القصة القصيرة في مصر، قد تركت آثارًا عميقة فيما بعد في تجويد «**أبو المعاطي أبو النجا**»

لكتابته، حيث يقول: «**... وليس من شك في أنه أفاد مما كتب عنه بعد صدور مجموعته الأولى، من حيث الطول النسبي الذي وسمت به القصص، وسيطرة الفكرة سيطرة تامة...**»، والنساج يزعم بأن دراسته جاءت، وكان أبو المعاطي لا يعرفه أحد، ولم تكن كتاباته منتشرة.

لا أريد أن أستغرق في مناقشة فرضيات د النساج، ولكنني لاحظت أن البعض راح يستخدمها، دون مناقشتها وتقليبها على عدة وجوه نقدية صحيحة، وإذا كان النساج يقول بأنه كتب عن «**أبو المعاطي**»، ولم يكن أبو المعاطي يعرفه أحد في ذلك الوقت، فذلك افتراء كبير، لأن «**محمد أبو المعاطي أبو النجا**»، كان يكتب وينشر قبل أن تعرف الحياة الأدبية والثقافية والجامعية د. حامد النساج، حيث أنه - أي «**أبو النجا**»- بدأ نشر قصصه في مجلة «**الرسالة**» منذ عام ١٩٤٩، وكان عمره - آنذاك- ثمانية عشر عامًا فقط، وكانت المجلة تكتب «**بقلم القصصي الشاب محمد أبو المعاطي أبو النجا**»، وبالتحديد كانت القصة الأولى تحت عنوان «**خوفًا من أبيه**»، ونشرت في مايو ١٩٤٩، وجدير بالذكر أنّ «**أبو المعاطي**» نشر أكثر من عشرين قصة في مجلة الرسالة، ولم يدرجها في مجموعته الأولى «**فتاة في المدينة**»، وأعتقد أنها قصص تعطي بانوراما واسعة وعميقة لذلك الكاتب الشاب الموهوب، ولابد أن نشير هنا إلى أن نشر هذه القصص تزامن مع نشر قصص يوسف إدريس، بل قبله، حيث أن

يوسف إدريس نشر قصته الأولى «**أنشودة الغرباء**» عام ١٩٥٠.

وبعد مرحلة مجلة الرسالة، بدأ أبو المعاطي ينشر قصصه في مجلة «**الآداب**» اللبنانية ، وفي أعدادها الأولى، إذ نشر قصته «**أحلام... تحت الحذاء**» في مايو ١٩٥٣، وتوالت بعد ذلك قصصه في مجلة الآداب، والباحثون المتابعون، يعتبرون أن مجلتي «**الرسالة**» المصرية و«**الآداب**» اللبنانية، كانتا أهم مجلتين في ذلك الوقت، ومن المعروف أن كتّابها كانوا من أهم كتّاب الوطن العربي، ولذلك لا أعرف من أين جاء الوهم الذي يقول بأن «**أبو المعاطي أبو النجا**» كان كاتبًا مغمورًا، خاصة أن مجموعته الأولى «**فتاة في المدينة**»، والتي صدرت عام ١٩٦٠، قدّمها أهم النقاد آنذاك، وهو أنور المعداوي، ولاقى صدورها ترحيبًا نقديًا واسعًا، وكتب عنها نقاد مرموقون، وعلى رأسهم الناقد فؤاد دوارة، والذي قام بتحليل وافٍ، وبعد رحلة نقدية عميقة في قصص المجموعة، كتب دوارة يقول: (... إنك في صحبة هذا الكاتب الشاب تحسّ أنك مع فنان أصيل متأنٍ، فلا أثر للعجلة من قصص المجموعة... إنه أشبه ما يكون بالغازلة الماهرة التي تجمع خيوطها الدقيقة في صبر وأناة لتصنع منها في النهاية عملاً رائعًا يبهر العيون... كذلك «**أبو المعاطي أبو النجا**» يعكف على تفاصيل الحياة الدقيقة يجمعها في دقة وصبر ودون عجلة ليخرج في النهاية بقصة جميلة تفيض بالشعر وصدق الملاحظة...).

الشواهد على مساهمة «**أبو المعاطي أبو النجا**» في الحياة

الثقافية والأدبية بعمق وكثافة وتأثير ومعنى -منذ زمن بعيد- ، كثيرة جدًا، ولو حاولت الاستفاضة فيها سأجد عشرات الشواهد، ولكنه كان ينأى بنفسه عن تلك المشاحنات والمزاحمات التي تملأ فضاء الأدب والأدباء، وربما كان مستبعدًا، ولا يتحايل بالوسائل الخبيثة للأدباء، حتى أنه لم يستثمر موقعه في مجلة «**العربي**» لحسابه الأدبي، مثلما فعل كثيرون، ومازالوا يفعلون حتى الآن، أي العمل بفرضية «**أنا أنشر لك، وأنت تكتب عنّي، أو تروّج لي**»، وهذه فرضية وصلت إلى حد القانون، ذلك القانون الذي يعرفه الجميع عند كثير من المراسلين ومدراء المكاتب العربية، ومن يعرف «**أبو المعاطي أبو النجا**» يعرف أنه كان يلّح على الكتّاب ذوى الكفاءات، أن يكتبوا في المجلة، ويعتبر أن إسهاماتهم كرم منهم، ويقدم لهم الشكر، ولا يتصل بأحد إلا وكان يحرّضه على الكتابة، أو يخبره بوصول المكافأة، أو يتداول معه بعض الأحاديث الثقافية التي تخرج عن حدود الشرور.

وأعتقد أنه كان قانعًا بذلك البعد أو الاستبعاد، خاصة أن نيّة الترويج والتسويق كانت معقودة -سلفًا- لكتّاب بعينهم، هؤلاء الكتّاب الذين استقطبتهم السلطة، فغازلوها، وارتموا في أحضانها، وخدموها بكل طاقاتهم، ولا أشكك في أن تلك الخدمات كانت مفتعلة، ولكنني أعني بأن تلك الخدمات التي قدمها مبدعون للسلطة السياسية، خدمتهم هم أيضًا، ولا أعني أن هؤلاء كانوا قليلي الموهبة، بل كانوا أصحاب مواهب عظيمة، ففي الشعر كان صلاح

عبد الصبور وصلاح جاهين، وفي الرواية كان يوسف السباعي، وفي القصة القصيرة كان يوسف إدريس، وفي الصحافة -طبعًا- كان محمد عودة وأحمد عباس صالح وغيرهم، وأنا هنا أبتعد عن هؤلاء المنتمين بشكل طبيعي للسلطة مثل محمد حسنين هيكل ومصطفى وعلى أمين ومن شابههم.

وفي سياقنا هذا، سنجد يوسف إدريس الذي عمّت شهرته الآفاق، وانشغلت بها الحياة الثقافية، والسلطة السياسية على حد سواء، للدرجة التي لم تسمح بوجود آخرين، إلا في الحدود الدنيا، وكل كاتب كان له سقف معين، وعليه عدم تجاوزه، لذلك كان كل كتّاب القصة في جانب، ويوسف إدريس في جانب آخر، وحده، يذهب إلى مؤتمرات، وتتم ترجمة كتبه إلى جميع اللغات، وتقوم على قصصه دراسات أكاديمية، يذهب إلى مهمات سياسية خاصة إلى الجزائر وغيرها، تمنحه الدولة رحلات ليقابل كتّابًا عالميين مثل جان بول سارتر ودورينمات وغيرهم، أما الآخرون فلم يحظَ أي منهم بأي شكل من أشكال الاهتمام تلك على وجه الإطلاق.

ومن هنا آثر أبو النجا ومن مثله، أن يكتب ويجوّد، ويبدع فقط، دون الزحام، أو البكاء على أشياء لا تخصّ الإبداع كما يرى ويعرف، وأعتقد أن «أبو النجا» كان أكثر هؤلاء زهدًا وبعدًا، للدرجة التي نستطيع أن نقول عنه «**المستغني**»، وهناك فرق كبير بين المستغني والمستبعد، لذلك فهو ظلّ دون شلّة، ودون آلة سياسية تعمل كرافعة

له ومروجة لإنتاجه الأدبي، ودون ضجيج هنا أو هناك، وكان بعيدًا بالفعل عن مناخات التلوث، وبمناسبة الطيبة والشر، كتب مقالاً في مجلة «**الهلال**» تحت عنوان «**حكاية عن سليمان فياض**»، ولا بد أن ننوّه إلى أن سليمان فياض وأبا المعاطي، كانا توأمين ثقافيين، التقيا في مدينة الزقازيق، وسوف نوضح بعض أطراف تلك العلاقة، ولكن «**مقال**» أبي النجا يتحدث عن أنهم، أي الصحبة الطيبة وحيد النقاش وسليمان فياض وغالب هلسا وغيرهم، ويقول أبو النجا، أن غالب هلسا كانت له مقولة عن سليمان تقول بـ«**أن سليمان فياض كان يحاول أن يكون شريرًا طوال الوقت، ولكنه دائمًا يفشل**»، ولذلك في تلك الجلسة التي كانت في صيف عام ١٩٥٦ أجرى غالب اختبارًا هزليًا، افترض غالب أن كل هؤلاء تزوجوا، وكل زوجة من هؤلاء سوف تقوم برحلة إلى بلد ما، وعلى كل واحد من هؤلاء أن يكتب في الورقة السريّة اسم من يأمن له لكي يكون مصاحبًا لها في تلك الرحلة، وكتب الجميع- دون سليمان طبعًا- أن ذلك الشخص هو سليمان فياض، ذلك الطيب والمأمون الجانب.

ونعود إلى علاقة أبي المعاطي بسليمان فياض، والتي بدأت في عقد الأربعينيات في مدينة الزقازيق، والتي جاءها سليمان لكي يدرس في المعهد الديني الأزهري، ذلك المعهد الذي التحق به أبو المعاطي، وكان سليمان يسبقه بعام دراسي، وبسبب علاقة عاطفية حدثت لسليمان، رسب في السنة الثالثة، وهنا قابل أبا المعاطي فيقول: «...

والتقيت أثناء حصص الدراسة بصديق نحيل، أسمر، واسع العينين، تقوست كتفاه لطوله ونحوله، يتابع الدروس باهتمام ونظام، بينما ينيّمني صوت شيخي الرتيب وحركاته المهرجة خلال منافسة في كتابة موضوع تعبير عن الحرب والسلام، تعرفت إليه، أثار فضولي وأعجبني ولم أحبه، وبادلني نفس الشعور، وراء عالمه المنظم الأنيق شيء مثير مرهق لمراهق منطوٍ مثلي، يهزّ صمته صخب المدينة، ويغرقه في الفوضى، اسمه أبو المعاطي أبو النجا، بيننا دارت مناقشة سياسية في الطريق، لم يلتق فيها انفعالي بهدوئه، ويسترسل سليمان في سرد وقائع كثيرة بينه وبين أبي النجا، تلك الوقائع التي دارت بين مدينتي الزقازيق والقاهرة، وخاضا معًا غمار الحياة الثقافية، والتقيا في القاهرة مع فاروق شوشة وبهاء طاهر ووحيد النقاش ورجاء النقاش الذي اصطحبهم جميعًا ليكتبوا في مجلة الآداب، إذ أن رجاء كان بمثابة مراسلها في القاهرة، وكان أنور المعداوي هو الذي رشح رجاء النقاش لكي يتعاون مع سهيل إدريس في مجلة الآداب.

لم يكن ترشيح «**محمد أبو المعاطي أبو النجا**» للكتابة في مجلة الآداب، ترشيحًا مبنيًا على أي أبعاد شخصية، أو ينطوي على أي نوع من المجاملات المعهودة، ولكن رصيده الثقافي والإبداعي كانا مؤهلين له، لكي يحظى بتلك المكانة الثقافية، حيث أن حضوره الثقافي بشهادة كل رفاقه، كان ملحوظًا، كذلك كان قد نشر عددًا من القصص في مجلة الرسالة وغيرها، وكان ذلك يكفي لكي يكون كاتبًا

مؤثرًا ومرموقًا في أي مجلة عربية أو مصرية.

ولم تكن قصص أبي المعاطي ساذجة، أو كتابات لكاتب ناشئ، ولكنها كانت تحظى بقيمة إبداعية ولغوية وبنائية كبيرة، وذلك بالنسبة لكتّاب جيله، وعلى رأسهم يوسف إدريس، ولو تناولنا قصته الأولى **«خوفًا من أبيه»**، فهي تتحدث عن شاب صغير، ضاعت ساعته في المدينة، مما سبّب له إزعاجًا شديدًا، وخوفًا كبيرًا من أبيه، وخرج من مدرسته، وقبل أن يعود لمنزله، راح يتفقد بعض المحلات التي تبيع الساعات، وظلّ يبحث عن واحدة مثلها، وبالفعل اشترى بمصروفه ساعة أخرى، وإن كانت مختلفة عن الساعة الأصلية، ولكن الوالد لن يدرك ذلك الفارق، لشدة التشابه بين الساعتين، وعاش الفتى بعض أيام تعيسة، تضور فيها جوعًا، حيث أنه أنفق مصروفه في شراء الساعة، وبعد أيام عاد إلى منزل الأسرة، ولكن والده قابله هاشًا باشًّا، وكان مشفقًا عليه، لأنه كان قد نسى ساعته.

لا تكمن أهمية القصة في تفاصيلها التي سردناها سلفًا، ولكننا سنلاحظ أن لغة القصة سليمة من كافة جوانبها، ذلك تقنية السرد كانت مشوقة إلى حد بعيد، وكل كتّاب القصة آنذاك كانوا يعتمدون النهاية المفاجئة، والتي يحتفظ فيها الكاتب بسرّ يعلنونه على القارئ، ويطلق عليه النقاد **«لحظة التنوير»**، بما في ذلك يوسف إدريس نفسه، وقد صاحبته تلك التقنية فيما بعد، وربما صارت عادة سردية تخصّ كتابا كثيرين.

أما القصة الأخرى، وهي «**طاهر أفندي**»، تتحدث عن رجل بخيل جدًا، رغم ما يملكه من أموال وأطيان، ولكنه كان موظفًا حكوميًا، وكان يريد أن تناله الترقية، وفي يوم من الأيام لاحظ أهل القرية، أن طاهر أفندي أعدّ وليمة ضخمة، ووجه الدعوة لعدد كبير من أعيان القرية، بما فيهم «**العمدة**»، وكان ذلك غريبًا على طاهر أفندي، مما أثار لغطًا في البلد، وأثار كثيرًا من القيل والقال والتأويلات العديدة التي تحاول تفسير ذلك الفعل الغريب، فاكتشفوا أن طاهر أفندي، أراد أن يحتال حيلة خبيثة، كان أحد زملائه دلّه عليها، وهي أن يعدّ تلك الوليمة، ويعلن أنها على شرف المفتش، والذي لم يكن قد جاء حتى ذلك اللغط، كان الجميع قد حضروا، العمدة وطبيب القرية والمهندس الزراعي وغيرهم، وفطن طاهر أفندي لكي تكتمل «الوليمة»، فلابد أن يشترى الجريدة التي كان المفتش يحب أن يقرأها، وأرسل ابنه لكي يحضرها، وعندما جاءت الجريدة، نظر فيها بشكل عابر، ولكنه قرأ خبرا صاعقًا، يقول بأن المفتش قد تم نقله إلى مكان آخر، وهو قد استلم عمله اليوم بالفعل.

إذن كان أبو المعاطي أبو النجا، الكاتب الشاب، والذي لم يبلغ من العمر عشرين عامًا، يعرف كيف يكتب قصة شائقة، ويعالج فيها ملابسات اجتماعية حادة وواضحة، وممتعة في الوقت نفسه، ونشرت تلك القصة في يونيو ١٩٥٠ في مجلة الرسالة، ولكن «**أبو المعاطي أبو النجا**» استثناها مع حوالى ثلاثين قصة من النشر في

مجموعات قصصية، ولو نشرت هذه القصص في مجموعات جديدة، سوف تكشف عن مساحة كانت غائبة عن النقاد والباحثين، لأن القصص التي نعنيها، كانت أسبق من كتّاب الجيل الخمسيني في الكتابة الواقعية، وعلى رأس هؤلاء يوسف إدريس نفسه.

وجدير بالذكر أن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كانت قد أصدرت أعماله القصصية والروائية والنقدية في أربعة مجلدات، وقد ضمت روايتيه «**العودة إلى المنفى**» و«**ضدّ مجهول**»، ومجموعاته القصصية «**فتاة في المدينة**» و«**الابتسامة الغامضة**»، و«**الزعيم**» و«**مهمة غير عادية**» و«**الناس والحب**» و«**الوهم والحقيقة**» و»**الجميع يربحون الجائزة**»، وغيرها من مجموعات أخرى، كما أن المجلد الرابع ضم كتاباته النقدية في القصة والرواية، وفي تلك الكتابات النقدية كتب عن روايات «**البحث عن وليد مسعود**» لجبرا إبراهيم جبرا، و«**النهايات**» لعبد الرحمن منيف، و«**سيمفونية البحار**» لحنا مينا، كما كتب عن «**العتب على النظر**» ليوسف إدريس، و«**سدرة المنتهي**» لسعيد الكفراوي، و«**أنا الملك جئت**» لبهاء طاهر، وغير ذلك من كتابات نقدية تنم عن ذوق رفيع المستوى لمبدع وكاتب استثنائي وكبير، ويكفي أن يكون كاتبًا لرواية مثل رواية «**العودة إلى المنفى**».

ولم تكن رواية «**العودة إلى المنفى**» سوى تغريدة عظيمة في حب أحد أبناء مصر العظام، وهو خطيب الثورة العرابية، وفي تلك

الرواية يعيد أبو النجا مسيرة النديم في شكل جدلي، وفي شهادة له، قدمها في أحد مؤتمرات الرواية، ثم نشرها بعد ذلك في مجلة «**فصول**»، يعلن عن أنه بدأ التفكير في تلك الرواية عام ١٩٦٥، ولم ينتق شخصية عشوائية، كما قال النساج، ولكنه أوضح أنه تأثر بما كتبه الدكتور أحمد أمين في كتابه «**زعماء الإصلاح**»، ثم تأثر بكتاب «**عبدالله النديم... خطيب الوطنية**» للدكتور على الحديدي، ثم قرأ كل ما كُتب عن عبدالله النديم، ثم قرأ كتابات عبد الله النديم نفسه، وبالتالي عكف على دراسة كل الشخصيات المحورية التي كانت في عصر عبد الله النديم، والعادات والتقاليد التي كانت سائدة، كذلك المخطوطات التي لم تكن منشورة حتى ذلك الوقت، وحصل أبو النجا على منحة تفرغ في ذلك الوقت، وأثناء كتابته للرواية، داهمته وداهمت الوطن العربي كله كارثة وهزيمة ١٩٦٧، فكانت عنصرًا أساسيًا في التعريج عليها بشكل رمزي، وأوضح أبو النجا، بأنه لم يكن يريد إعادة إنتاج التاريخ روائيًا، بقدر ما كانت الرواية بمثابة أسئلة عديدة لعناوين كثيرة، حدثت في الوطن على مدى قرن كامل.

* * *

الفصل الثاني عشر

محمد سالم، من الملاجئ إلى القصة والمسرح والرواية

في مقال له، كتب الناقد الدؤوب والمحترم فؤاد دوارة لجريدة المساء في يناير ١٩٦٢ يقول: «**في اعتقادي أن صدور هذه المجموعة القصصية يعتبر حدثًا هامًا في حياتنا الأدبية... لا لأنها تحقق مستوى فنيًا لم تبلغه مجموعة قصصية أخرى، ولكن لأنها تسجل عدة مبادئ أدبية وأخلاقية مازالت جديدة، بل غريبة على حياتنا الأدبية...**».

هذه الكلمات التي جاءت كمقدمة تمهيدية لمقال نقدي رصين، عن المجموعة القصصية الأولى «**أستاذ في الحارة**» للأديب الشاب - آنذاك- محمد سالم، ولا بد أن نقدم التحية للناقد الراحل الكبير فؤاد دوارة، الذي كان ينقّب عن الكتابات الأدبية في القصة القصيرة والمسرح والرواية، ويكتب عنها في مختلف الصحف والمجلات التي كانت متوفرة في ذلك الوقت، مثل صحف الجمهورية والمساء والتعاون وغيرها، ومن المجلات كانت الرسالة الجديدة والمجلة والكاتب وغيرها من نوافذ طليعية قدمت زخمًا من الكتابات الرصينة، والتي ما زالت زادًا ثقافيًا ونقديًا وأدبيًا مشرقًا ولا تنفد أهميته حتى الآن.

عرفت تلك الفترة من الزمن، في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، نقادًا كبارًا للصحافة الأدبية، مثل د. محمد

مندور، ود. عبد القادر القط، ود. رشاد رشدي، ود. محمد غنيمي هلال، ود. على الراعي، وغيرهم من النقاد الذين يحملون درجات أكاديمية وعلمية، ومن غير هؤلاء كان هناك النقاد أنور المعداوي وغالي شكري ومحيى الدين محمد وأحمد عباس صالح وأحمد رشدي صالح وبدر الديب ورجاء النقاش وفاروق منيب وكمال النجمي وفؤاد دوارة وغيرهم، وكل هؤلاء كانوا مبدعين كبارًا في إثراء الصحافة اليومية، يكتبون المقالات النقدية الصحفية للقارئ العام، دون التنازل عن القيمة الأدبية والفكرية القصوى، وكانت جريدتا الجمهورية والمساء تحملان يوميًا مقالات هؤلاء النقاد، ومن يتصفح تلك الصحف في ذلك الزمان سيندهش من وفرة ذلك التراث الصحافي المذهل، والذي اندثر تمامًا في المرحلة التي نعيشها، فيكفي -الآن- أن تخصّص الجريدة اليومية صفحة أسبوعية فقيرة للصحافة الثقافية، وتراعي تلك الصفحة أن تراعي خواطر كثير من الكتّاب ودو النشر والمؤسسات الرسمية وإصداراتها وتحركات قادتها وغير ذلك من سفاسف الأمور.

لا أريد أن أسترسل -هنا- في شجوني حول حال صحافتنا الثقافية، ولكن استدعاء قامة فؤاد دوارة النقدية المهيبة، هو الذي أثار تلك الشجون، والذي كتب عن وأشاد بمجموعة قصصية لشاب مكافح، وظل مكافحًا طوال حياته، وربما لم تصل شهرته إلا للمتابعين المحترفين، رغم أنه في ذلك الوقت -١٩٦١- الذي صدرت فيه المجموعة، كان

محمد سالم قد نشر ما يزيد عن المائة قصة في صحف ومجلات مرموقة مثل «**روز اليوسف والرسالة الجديدة والمساء والشهر والبوليس والتحرير والجمهورية...**» وغيرها من صحف ومجلات، وقد يقول قائل بأن كاتبًا توفرت له فرص النشر في كل تلك المجلات والصحف ولم يصل اسمه إلى الناس، فكتابته لا بد أن تنطوي على عوار فني، أو هي كتابات عاطلة عن الموهبة، ولكنني أرى أن ذلك الرأي ظالم جدًا، لأن محمد سالم لم تكن له شلّة -على مقهى- تروج له ولكتاباته، ولم ينتم لجماعة أدبية تدشنه في الصالونات والمحافل الثقافية، ولم ينضم إلى حزب سياسي يساري أو حكومي يدفعه طوال الوقت للتمثيل هنا أو هناك، ولم ينتظم في جريدة أو مجلة ليعمل بها صحفيًا، ولم يكن من العاملين الممتازين في المؤسسات الثقافية المرموقة، ولكنه كان يعمل ساعيًا في مجلة «**الرسالة الجديدة**» عام ١٩٥٤.

وعندي يقين بأن معظم الكتّاب الذين لفتوا النظر في الخمسينيات والستينيات كانت لهم شلل وأحزاب ومجلات وصحف ومؤسسات تقدمهم وتزود عنهم، وتجنّد لهم نقادًا مغاوير لمتابعة ونقد أعمالهم، هذا طبعًا حدث مع يوسف إدريس أولاً، فاستطاع أن يجمع بين انحياز الدولة له، وفي الوقت نفسه اليسار الذي كان متحالفًا مع الدولة أو السلطة في ذلك الوقت، وظلّ هذا الأمر قائمًا وفاعلاً مع إدريس طوال حياته، وذلك لظروف وملابسات تاريخية،

أفرطنا من قبل في إيضاحها، وحدث ذلك الأمر -بدرجات أقل- مع عبدالله الطوخي ومحمد صدقي وعبدالرحمن الشرقاوي وغيرهم مما كانوا ينتمون بأشكال مختلفة لتنظيمات يسارية، وحدث ذلك مع أعضاء الجمعية الأدبية التي كان ينتمي لها صلاح عبد الصبور وأحمد كمال زكي وفاروق خورشيد وعز الدين إسماعيل وعبد الغفار مكاوي وعبد الرحمن فهمى وغيرهم.

ولكن محمد سالم، تختلف قصته تمامًا عن كل هؤلاء، وهو يوضّح ذلك الأمر في إهدائه المطول الذي صدّر به مجموعته الأولى «**أستاذ في الحارة**»، وخصّ هذا الإهداء للدكتور سيد عويس، ولم يكن -عويس- معروفًا في ذلك الوقت على أي نطاق، وهذا ما يقرّه ويصرّح به دوارة في مقاله، ولكن محمد سالم يكتب في الإهداء: «**يساورني مزيج من الفرحة والخجل، الفرحة وأنا أهدي إليه أول إنتاج أدبي لي في كتاب، والخجل لأنني أنا الإنسان الذي يحبو في ثقافته... أتقدم لتعريف قارئي بهذا الإنسان العملاق في إنسانيته... وهو العالم الجليل... الذي يعمل في صمت بعيدًا عن هالة الأضواء...**».

واسمحوا لي أن أقتبس مقتطفًا طويلاً من تلك المقدمة التي يحكي فيها محمد سالم قصته مع سيد عويس، وكذلك يروى لنا بعضًا من حياته، ولم يكن الإهداء الذي وضعه سالم في صدارة المجموعة، إلا نوعًا من إلقاء الضوء على جانب مجهول تمامًا في حياة عويس وحياة كاتبنا القدير، يقول سالم: «**كنت منذ مدة أشاهد توزيع جائزة**

نوبل للأدباء والعلماء في جريدة سينمائية، فوجدت نفسى أتخيله بين هؤلاء الناس الذين حصلوا على هذه الجائزة، وتذكرت أيام «مؤسسة الزفاف الملكي» الملجأ الذي نشأت وقضيت فيه خمس سنوات، تذكرت الدكتور سيد عويس كأحد المشرفين علينا، كان الدكتور سيد عويس لنا بمثابة -نحن المائتان صبى، من لقيط ومشرد ويتيم الأب والأم- أسرة مثالية، نتعلق به جميعًا، كان يحبنا كأولاده الحقيقيين، ويضحى بوقته في سبيل مجموعة أولاده الكبيرة، ويقضي معنا أيام العيد، ليسري عن الذين لا أهل لهم، يجعل من نفسه إمامنا في صلاة العيد، ويجعله يمرّ علينا عيدًا حقيقيًا، ثم تركنا، وأصبحنا في أزمة، فقد كان عليه أن يخدم مجموعة كبيرة أخرى، أكثر منا، ليشرف على مكتب الخدمة الاجتماعية لمحكمة الأحداث، ففقدنا نحن بفقدانه الأب... الأسرة، وكانت حكومات ذلك العهد تنظر إلينا -نحن المشردون- كما قال أحد وزراء العهد السابق، زبالة مصر».

ويسترسل سالم في سرد حكايته في الملجأ، ثم حكايته مع د. سيد عويس الذي اكتشف موهبته، وظلّ يرعاها، ويصوّب له الأخطاء اللغوية أو الفنية، ويعيد نسخ ما يكتبه محمد سالم بيده، حتى خرج سالم من الملجأ إلى الدنيا الواسعة ليعمل في أعمال متدنية كثيرة، ولا يريد يحيى حقي الكاتب الراقي أن يصرّح بتلك الأعمال، حتى لا يستثمرها آخرون في معايرة محمد سالم، رغم أن يحيى حقي يعتبر

أن تلك الأعمال المتدنية، لم تكن إلا نوعًا من الشرف الذي يفخر به، وأكّد حقي الذي كتب مقدمة ضافية للمجموعة، أن تجربة محمد سالم في الحياة عمومًا، هي التي أعطته ذلك الزخم والثراء المتنوعين في إبداعه القصصي.

المدهش في الأمر أن مجموعة محمد سالم التي اختار قصصها من بين مائة قصة منشورة في الصحف، قد أثارت جدلاً عندما قدمها للنشر في وزارة الثقافة، ووجدت اعتراضات مختلفة لمزج محمد سالم في كتابته بين العامية والفصحى، وهذا كان شيئًا غريبًا جدًا، لأن مزج العامية بالفصحى، لم يكن من اختراع محمد سالم، وهنا يفرد الكاتب والناقد عباس خضر مساحة واسعة في مذكراته «**ذكرياتي الأدبية**» لتوضيح ملابسات تلك الواقعة، فيكتب قائلاً: «... **أما ذلك الأديب المسكين... فهو محمد سالم، رأيته أول مرة وهو يعمل «ساعيًا» في مجلة «الرسالة الجديدة»،... أسرّ إليّ ذلك الشاب الخجول المسكين أنه يكتب قصصًا قصيرة، وأنه لم يتعلم في مدرسة ولا حتى في كتّاب، إنما تعلم فكّ الخط في سجن الأحداث الذي كانوا يدفعون فيه الصبية الأشقياء الذين كانوا يرتكبون جرائم، وكان يسمّى إصلاحية الأحداث، ولم يرتكب صغيرنا جريمة، بل دفع به زوج أمه إلى هنا تخلصًا منه... وعلّم نفسه بنفسه، ووجد به ميلاً إلى الأدب، فجنح إليه يقرأ ويدرس، إلى أن كتب القصة القصيرة، ونشرت له الرسالة الجديدة، واستجاب يوسف السباعي فأقعده**

في مكتب يتلقى بريد المجلة ويساعد في بعض العمل الإداري...».

وبعد أن يسرد خضر بعضًا آخر من قصة حياة سالم، يرصد معركة نشر المجموعة، التي اعترض عليها المتحذلقون، ولأن عباس خضر- كما يذكر- في ذكرياته، أصرّ على نشر المجموعة في وزارة الثقافة في سلسلة تعتنى بالكتابات الجديدة، ولكن الحقيقة تقول شيئًا مختلفًا نسبيًا عما ذكره خضر ذكرياته، فالمجموعة صدرت عن «دار الفكر العربي»، وجاءت ملحوظة مكتوبة في المجموعة من الداخل تقول: «**أسهمت وزارة الثقافة والإرشاد في إخراج هذا الكتاب**»، وهذا يعتبر نصف الانتصار لمعركة الفصحى والعامية في ذلك الزمان، الذي كانت تحارب فيه العامية السردية بكل وضوح.

وجدير بالذكر أن المعلومة التي أشار إليها عباس خضر، والتي تشير إلى أن أول قصة نشرها محمد سالم في مجلة «**الرسالة الجديدة**»، خاطئة، فمجلة «**الرسالة الجديدة**» صدرت في العام ١٩٥٤، ولكن محمد سالم نشر قبل ذلك في مجلة «**روز اليوسف**»، ففي العدد الصادر من المجلة بتاريخ ١٦ فبراير عام ١٩٥٣ نشر قصة عنوانها «**شلن فضة**»، وقدمه الراحل صلاح حافظ قائلاً: «**كاتب هذه القصة عاش طفولته في ملجأ... ثم خرج يناضل خمس سنوات من أجل أن يصبح نجمًا سينمائيًا... ومازال يناضل دون أن يتقدم خطوة واحدة... وهذه قصته الأولى التي أتيح لها أن تنشر... والتي قد تغريه - إذا أحبها القراء- بأن يتخلى عن حب الشاشة، ويسعى وراء**

حلم القلم»، ويبدو أن القراء أحبوا القصة، لأن المجلة نشرت له قصة أخرى تحت عنوان «عبقري» في ٢ مارس ١٩٥٣، واستمر محمد سالم ينشر قصصه تباعًا في المجلات، وبعد ذلك نشر له يوسف السباعي في مجلة «الرسالة الجديدة».

وربما يكون يحيى حقي أحد المنصفين العظام الذين أرسلهم الله للأدباء الشباب حتى ينتصر لهم ولقضاياهم ولإبداعاتهم ولمعاركهم، وكان حقي يفعل ذلك دون أي صخب ولا ضجيج، فهو يقول بأن محمد سالم الذي جاء بقصص فذة، وهو لم ينل أي نوع من التعليم، واعتبر حقي أن تعبير «**شظف العيش**»، لم يخلق إلا لوصف حالة وحياة محمد سالم، وبعد أن يرصد حقي في مقدمته المسهبة جماليات كتابة محمد سالم يقول: «... **إذا كان هذا هو ما بلغه المؤلف وقد علمت حاله، فكيف كان يكون شأنه لو هادنته الحياة، ويسّرت طريقه إلى المدارس فتعلّم أسرار لغته وربما لمبادئ لغة أخرى توصله بآفاق أوسع في الثقافة...».**

واعتبر يحيى حقي أن المجموعة تنطوي على نماذج من أجمل ما كُتِبَ في فن القصة القصيرة في ذلك الزمان، وكذلك كتب فؤاد دوارة في مقاله النقدي الرصين، وإن كانا قد اختلفا في تراتبية الأجمل في القصص، ولكنهما اتفقا على أن تلك البداية، ماهي إلا إعلان عن مولد كاتب قوى وفذّ في الحياة الأدبية، كاتب لا يتاجر بحياته ولا بآلامه، وإن كان يستثمر تلك الحياة ومفرداتها وقصصها وتناقضاتها

في موضوعات قصصه، كاتب لا يعمل في مجلة، وليس عضوًا في حزب سياسي، ولا ينتمي لجماعة أدبية، ولم ينخرط في أي نوع من الشلل الأدبية والمقاهي الثقافية التي كانت -ومازالت- منتشرة.

في القصة التي نشرتها له مجلة الرسالة الجديدة في فبراير ١٩٥٦، ولم تضمها المجموعة القصصية، وعنوانها «**في مستشفى الأمراض العقلية**»، نجد أن شخصًا ما، يخاطب أو يناجى امرأة واقعية، ولكنها ليست أمامه، تلك المرأة التي كانت نزيلة المستشفى، وهو يستعيد تفاصيل التقائه بها، واقترابه منها وهي في حالة نفسية مضطربة ومرتبكة، وتخضع للعلاج، وما كان هو إلا «**التُمرجي**» المساعد، وكان عليه أن يقوم بخدمتها، وحدث ما يشبه التعلق بها، وعندما سألته: «**هل أنت متزوج؟**»، فأعلمها أنه ليس متزوجًا، لأن حالته الاجتماعية والاقتصادية لا ترضى أي نوع من النساء، ولكنها اندهشت، وقالت له -وهي الثرية والغنية وبنت الحسب والنسب- عرضت عليه الزواج، وما عليه إلا أن يذهب ليطلبها من أهلها بعد خروجها من المستشفى، وعندما خرجت من المستشفى، راح لتلبية ما أشارت به، التقت به في المنزل، وأنكرته تمامًا، ونظرت إليه من فوق إلى تحت، فخرج كسيف البال مهزومًا، ولكنه سمع والدتها تسألها: «**من هذا الشخص؟**»، فردت عليها الفتاة قائلة: «**لا أعرف، وربما يكون مجنونًا**»!!!

كل قصص محمد سالم، أو معظمها، تدور في ذلك المنحنى

الاجتماعي الذي يعالج القضايا الاجتماعية والعاطفية، قصص المهزومين والمنكسرين والمحبطين، ولكنها ليست قصصًا كئيبة، ولا تنشد اليأس ولا تنشره، ولكنها تعرض جانبًا حقيقيًا في الحياة، وربما في بعضها تلوح بعض علامات الانتصار، ففي قصة «**أستاذ في الحارة**»، يسرد وقائع شخص لم يكن له شأن في الحياة لضيق ذات يده، وكذلك لتاريخ أسرته الاجتماعي المتواضع، ولكنه يسعى حتى يصل إلى درجة اجتماعية ما، تجعله مرموقًا في حارته، ومن هنا يبدأ ساكنو الحارة يطلقون عليه لقب «**الأستاذ**»، وكان إطلاق هذا اللقب عليه - في حد ذاته- انتصارًا، ولكن القصة لم تتوقف عند ذلك الأمر، ولكن كاتبنا يستعرض شخصيات ونماذج من الحارة في غاية الإثارة، وتلجأ تلك النماذج إليه، ليكون حلّالاً للمشاكل التي تنشأ بين ساكني الحارة في كثير من الأحيان.

وفي هذه القصة المحورية، نجد أن «**الأستاذ**» يمثّل الجيل الذي استطاع أن يصنع لنفسه مجدًا ما، ولكن والدته التي كانت منغرسة في تاريخها الاجتماعي المتواضع، تسعى طوال الوقت لتجنيبه الدخول في مشاكل الحارة وساكنيها، ولكنه كان يصرّ على تمكين نفسه طوال الوقت من محاولات التأثير الإيجابي على الحارة وأحداثها وأبطالها المختلفين في المزاج والطباع.

وفي قصة أخرى، وهي «**مورد رزق**»، يسرد لنا «**سالم**» عالم الكومبارس وعلاقاتهم بالفنانين، وهذا يعود إلى أن محمد سالم كان

قد عمل في مجال المسرح والسينما كما ذكر صلاح حافظ، وبدأ من الأعمال المتدنية الأولى، حتى أصبح كاتبًا مسرحيًا، وكاتبًا للسيناريو فيما بعد، وعرضت له مسرحيات وأفلام عديدة في الستينيات، وقصة «**مورد رزق**» تدور حول شخص ما، يقترب من إحدى فتيات الكومبارس، ومثلما حدث مع نزيلة الأمراض العقلية، وعرضت عليه الزواج، ثم تنصلت من ذلك العرض، عرضت عليه «**فتاة الكومبارس**» الزواج، وشرعت بالفعل في الإجراءات العملية، وذهبا معا إلى المأذون الذي كتب لهما عقد الزواج، ودفعت هي أجرة المأذون، وتولت -هي- مسألة الإنفاق على الحياة الزوجية، واكتشف أن كل ذلك، كان مجرد ستار لحياة أخرى، حياة شبه سريّة لفتاة الكومبارس، وما هو إلا الحارس لتلك الحياة البغيضة، لأنه اكتشف أنها تذهب إلى شقق الفنانين وأبطالهم، وعندما اعترض على ذلك، فقالت له بعد أن مدّت له يدها: «**عهد مين ده؟**»، فمدّ يده لها، وقال: «**عهد الله**»، فردت عليه: «**وعهد الله وعهد الله، أربعين مرة، لو استطعت أن توفر لنا حياة كريمة، فلن أخرج من المنزل إطلاقا**».

يحكى محمد سالم في قصصه، حكايات الهامش الاجتماعي والطبقي بامتياز، ويستخدم لغة حيّة ومعاشة ومغروسة في قلب الواقع، وهو لا يستخدم تلك اللغة بـ»عبلها» كما يقولون، ولكنه يجرى عليها أشكالاً من التقنيات التي تدرجها في حوارات وسرد وأحداث رائعة، ولم يكن يحيى حقي وفؤاد دوارة وعباس خضر وحدهم من تناولوا

كتابات محمد سالم القصصية والروائية والمسرحية فقط، بل كتب عنه عدد وافر من النقاد والمبدعين في ذلك الزمان، منهم فاروق منيب ونعمان عاشور وسيد خميس وغيرهم، ولكن محمد سالم الذي يتحدث الجميع عنه بأنه كان خجولاً إلى حد الغيظ، وكان عفوفًا كذلك، ذهبت أعماله إلى وادى النسيان البغيض، ذلك الوادي الذي يحتاج إلى إعادة اكتشاف وتنقيب وفحص وقراءة، حتى تستقيم قراءتنا لتاريخنا الأدبي والثقافي.



الفصل الثالث عشر

إدوارد الخراط والتجريب المطلق ويوسف إدريس

لم يكن إدوارد الخراط منذ أن نشر مجموعته القصصية «**حيطان عالية**» عام ١٩٥٩ مجهولاً بأي شكل من الأشكال، ولكنه كان كاتبًا ومترجمًا ومثقفًا متحققًا بين الكتّاب والمبدعين، وكان يملك ذائقة أدبية ونقدية خاصة، وربما يكون صاحب طريقة فريدة في الإبداع، خاصة وأنه كان قريبًا من جماعة الفن والحرية ثقافيًا، وكان يقرأ باللغتين الإنجليزية والفرنسية، ونقل بعض النصوص المهمة، ونشرها في عقد الخمسينيات، وكان فاعلاً في الحياة الأدبية «**التحتية**»، وأقصد بهذا التعبير، تلك الجماعات الصغيرة، وغير المنظمة، والتي كانت تحمل أنواعًا من الثقافات، تختلف بمسافات قريبة أو بعيدة من الثقافة العامة، والتي سادت في ذلك الوقت، ولم تكن الجماعات الصغيرة فقط هي التي تحمل تلك الثقافات، ولكن أفرادًا كذلك كانوا يحملون ألوانًا عديدة من الثقافات والأذواق الأخرى، منهم بدر الديب الذي اشتهرت مقدمته النقدية الرصينة والعميقة التي كتبها عام ١٩٥٧ للديوان الأول للشاعر صلاح عبد الصبور، وهو «**الناس في بلادي**»، وكان الديب يكتب الشعر منذ عقد الأربعينيات، ولكنه كان عازفًا عن نشره، لأن الذائقة السائدة، لن تعرف كيفية استقبال ذلك النوع التجريبي من الشعر، وبالتأكيد سترفضه، لأن المناخ كان

يتفاعل مع الشعر «**الحماسي**»، والذي كان ذا صوت عال ومدوّ وواضح تمامًا، للدرجة التي كان يشبه البيانات السياسية المباشرة، وكذلك بدر نشأت الذي كان ينادي بانفتاح اللغة الفنية في السرد على اللهجات العامية، وبالفعل أصدر مجموعة قصصية عام ١٩٥٦ تحمل عنوان «**مسا الخير يا جدعان**» لتطبّق المفهوم النظري لتلك الصيحة، وقدّم لها -منحازًا- الكاتب أحمد بهاء الدين، ولكن الدعوة إلى الاستمساك باللغة العربية الفصحى كانت قوية، وكان زعيم تلك الدعوة الدكتور طه حسين، فلم يتمكن بدر نشأت من الذيوع والانتشار، وذوى اسمه، وظلّ كامنًا ومستترًا في الصفوف الخلفية طوال حياته، وكذلك كان إدوارد الخراط يحمل ثقافة مختلفة، وأدوات تعبير مغايرة للسائد، وكان منفتحًا على الثقافات الأخرى بشكل واسع، ولكن كما سبق وأن كتبت مرارًا وتكرارًا فالانحياز الذي كان سائدًا كان يستبعد تلك الأصوات، ويضعها في الركن الثقافي، وكان الترويج الثقافي، والتسويق السياسي على أشدّه لتلك الأصوات التي تخدم مذهب الواقعية، تلك الواقعية التي تعبّر بشكل مباشر وواضح عن الطبقات الشعبية الكادحة، والتي كانت تعني في أبسط صورها أن تتواءم مع الذوق السائد.

والمدهش أن النخبة اليسارية، والسلطة الثقافية، كانتا متفقتين في التوجه ودعم ذلك التيار وتلك الأجواء، وكان يوسف إدريس في القصة القصيرة، وصلاح جاهين في مرحلته الشعرية الأولى، وعبد

الرحمن الشرقاوي في قصيدته «**رسالة إلى الرئيس ترومان**»، وفي روايته الأولى «**الأرض**»، يجدون كل الترحيب والدعم والمساندة، بل كانوا ممثلين للسلطة الثقافية بشكل واضح لا لبس فيه، وكذلك كان اليسار الثقافي والسياسي يروجهم بأشكال عديدة، وتتزاحم الأقلام اليسارية للكتابة عن نصوصهم الفنية، وهذا الأمر لا يدفعنا إلى القول بأن نصوص الشرقاوي وإدريس وجاهين ومن قاربهم، نصوص غير جيدة، أو لا تستأهل الترحيب والمساندة أو الكتابة عنها، ولكن ما أريد الإشارة إليه هنا، وفي هذا السياق، أن الانحياز إلى تلك النصوص الإدريسية وغيرها، كان يجُبّ أهمية النصوص الأخرى ويعمل على دفنها حيّة، وعدم الاقتراب منها نقديًا، أو مهاجمتها كما حدث مع نجيب محفوظ، أو الاسترابة من أي نصوص كانت تخرج عن ذلك السياق.

وهذا ما حدث بشكل واضح مع إدوارد الخراط، وذلك عندما صدرت مجموعته الأولى «**حيطان عالية**»، والتي صدرت عام ١٩٥٩، في العام ذاته الذي التحق فيه الخراط بمنظمة تضامن الشعوب الأفريقية الآسيوية، ثم باتحاد الكتّاب الأفريقيين الآسيويين، وظلّ فيه حتى العام ١٩٨٣، وكان قبل العام ١٩٥٩ نشر أربعة كتب مترجمة، وهي مسرحية «**الخطاب المفقود**» لكارجيالي، والحرب والسلام لليو تولستوي، والغجرية والفارس لمجموعة كتّاب رومانيين، ثم شهر العسل المر لمجموعة كتّاب إيطاليين، وتم تقديم تلك الكتب بصور

جيدة، وفي مؤسسات مرموقة، وكتب مقدمة «**الغجرية والفارس**» الكاتب عبد الرحمن الشرقاوي، وأثنى على المترجم إدوارد الخراط بشكل جيد، أي أن إدوار لم يكن بعيدًا عن الأروقة المرموقة بأي شكل من الأشكال، فضلًا عن انخراطه القديم في العمل السياسي، واعتقاله مع اليساريين في عقد الأربعينيات، ولكن إبداعه هو الذي لم يجد تلك الذائقة النقدية التي تستقبله بشكل صحّي أو طبيعي.

وعندما صدرت المجموعة القصصية الأولى له جاء الحديث عنها بشكل فاتر، وقد آثر ناشر المجموعة، أو إدوارد الخراط نفسه على الأرجح أن يكتب على غلاف الكتاب الأخير: «**يحب أن يقول أنه قرأ في الأدب العربي القديم والحديث كله، وفي الأدب الغربي والشرقي كله... يهوى الشعر والمسرح والنقد ويحب قراءة الفلسفة والعلوم الفيزيقية وعلم النفس التحليلي والاقتصاد أيضًا...**»، وربما يكون ذلك التعريف المفرط في وضوحه وفي تعاليه، والزائد عن الحاجة في التعريف، فالقارئ ليس محتاجًا إلى كل ذلك حتى يتعرف على الكاتب، وهذا ما جعل ناقدًا مهمًا مثل فؤاد دوارة يكتب كتابة ملغزة أو غامضة وليست مرحبة ولا إيجابية، ويشعر القارئ من ما كتبه دوارة، بأنها كتابة «**تخليص ضمائر**»، ومقتضبة للغاية، إذ كتب يقول: «**يكتب إدوارد الخراط القصة برأس مثقل بنماذج الأدب الغربي ومدارسه، ويعبرّ عن نفسه في شيء غير قليل من التعقيد والمعاناة... فكأنما كلماته تخرج من سرداب بعيد الأغوار...**

إنه يحاول أن يصور عالم النفس الداخلي بأحاسيسه الغامضة، وأحلامه المعقدة، وهو على حد تعبيره في إحدى قصصه يقوم بعملية تنقيب داخلي- ما يعني بحفره في الصخر الجاف وفي وشل الماء الزيتي القليل الذي يركد في فجواته الباطنة الضيقة- وهو بهذا الاتجاه يقدّم تجربة جديدة على القصة العربية القصيرة، لا أعرف لها شبيها أو سابقة إلا في أدب بشر فارس»، ويظل دوّارة في مقاله القصير يحاول أن يتفادى مناقشة النصوص مناقشة موسعة ومفتوحة وواضحة، وينهي مقاله بجملة أكثر إلغازًا، فلا نعرف رأيه الحقيقي في المجموعة، إذ يقول: «... **إنها على كل حال تجربة جديدة على أدبنا القصصي، أخشى ألا تكون تجربة عربية أصيلة نابعة من واقعنا الاجتماعي والأدبي، وإنما فرضتها على المؤلف تأثره الشديد ببعض اتجاهات الأدب الغربي...**».

وراح الناقد يضع بضعة عناوين لمنابع الأثر الذي لحق بالكتابة الخراطية، فمرة هي وجودية، ومرة سوداوية أتت من قراءاته لفرانز كافكا، ومرة ثالثة بأنها غارقة في الرمزية عندما قارنه ببشر فارس، والناقد معذور بالفعل، فما أتى به إدوارد الخراط في ذلك الوقت، كان مدهشًا ومفاجئًا، ولكنه كان غريبًا كذلك على الذائقة، فلم تستطع الذائقة استيعابه أو الاستجابة له، وتعامل القارئ والناقد والسلطة الثقافية على أنها كتابة معادية للكتابة السائدة، فالإنسان عدو لما يجهل كما يقولون، ومن هنا ظلّت كتابات إدوار مستبعدة عن

الأضواء تمامًا، وربما مستهجنة، وكان سطوة حضور يوسف إدريس عاملاً أساسيًا في استهجان ذلك النوع من الكتابة، ومن الواضح أن يوسف إدريس نفسه كان فاعلاً في الإيحاء بعدم مناسبة تلك القصص للمزاج العام.

ولأن كتابة يوسف إدريس كانت عامل طرد لأى كتابات أخرى، ظلّ إدوارد الخراط بعيدًا عن المشهد، حتى جاءت فرصته في مجلة جاليري ٦٨، ليمارس قدرًا من النفوذ النقدي والإبداعي والفكري، وراح ليدعم ذلك التيار الذي استطاع أن يكسر قليلاً صلابة القصة الإدريسية، وكانت أفكار إدوار المكتوبة والمعلنة تعمل على التقليل من شأن القصة الإدريسية، ويتضح هذا في إبداعاته نفسها، ويتضح بصورة أوضح في تهكمه الدائم على خفّة القيمة في إبداعات إدريس والقصة المسماة بالواقعية، وجدير بالذكر أن المقدمة التي كتبها الخراط عام ١٩٧٤ لمجموعة «**الدف والصندوق**» ليحيى الطاهر عبدالله، جاءت ردّا شبه مباشر على عدم استقبال يوسف إدريس لقصة يحيى الأولى والتي قدمها في مجلة «**الكاتب**» عام ١٩٦٥، فها هو إدوارد الخراط يحتفي بيحيى بشكل لافت للنظر، ويضرب من خلال مقدمته، تلك الواقعية التي أسّس لها إدريس، أو عمّقها، ويوضح إدوار في هذه المقدمة بأن ثمة ثيمات جديدة في قصص يحيى ورفاقه تعلن عن إفلاس قصص وحواديت الخمسينيات، وظلّت وتائر التهكم عند إدوارد الخراط تتفاوت بين دراسة نقدية وأخرى، وفي

دراسة موسعة كتبها عن الكاتب محمد المخزني ووصل تهكم الخرّاط إلى أعلى مستوى، عندما وصف قصص يوسف إدريس بأنها حكايات وحواديت تم تجاوزها، وكان يصف المخزني بأنه كان متأثرًا في بدايته بتلك القصص «**الطيبة**» التي كان يكتبها إدريس، ووصف «**القصص**» بـ«**الطيبة**» يعنى بأنها ساذجة.

ولكن إدوارد الخراط استفاض وتوسع في كتابة خاصة عن إدريس بعد رحيله، فكتب شهادة أدبية رصينة، حاول أن يكون محايدًا فيها، وحاول أن يعلن نقاط الاختلاف بينه وبين إدريس في تحفظ شديد، ولكن دون تجريح حاد في الرجل بعد رحيله، يقول الخراط: «**عرفت يوسف إدريس معرفة شخصية لأول مرة، بعد أن قدمت إلى القاهرة من الاسكندرية في عام ١٩٥٥ على وجه الدقة، كنت عندئذ أقول ما لست مستعدًا الآن أن أرجع عنه ولا أن أوقّع -الآن- بإمضاء نهائي عليه: إنه ليس في ساحة القصة المصرية القصيرة المعاصرة إلا (ياءان) هي في الوقت نفسه (ألفان): يحيى حقي ويوسف إدريس، ذلك قد أصبح الآن تاريخًا... كنت أقيم مع ألفريد فرج (إسكندراني آخر) في شقة واحدة أظنها كانت تقع في الدور السابع من عمارة تقع على خط سكة حديد حلوان، بباب اللوق، في شارع المبتديان، وكان يوسف إدريس يسكن في الدور الأرضي من العمارة نفسها، قبل أن ينتقل إلى الحادي عشر (ربما؟) وقبل أن يتزوج... التقينا بطبيعة الحال وكانت لنا مناقشات ومساجلات هادئة حينًا وحامية**

حينًا، وسمعت منه آراءه المعروفة في أن الطرب الحق، والفن الحق بالتالي، عنده هو أم كلثوم، وعبد الوهاب، وسيد درويش، وليس بيتهوفن مثلاً الذي لا يطربه ولا يهز مشاعره، وكان يقول ذلك مدفوعًا بما يحس به أنه روح مصرية خالصة ومخلصة في آن، وليس في المجال الآن مقام بيان اختلافي معه في تصور كنه هذه المصرية، واتفاقي معه في الانحياز لها، بل التعصب لها...»

يستطرد إدوار في الحكي عن حواراته مع إدريس، ولكنه يتوقف عند اختلاف منهجه في كتابة القصة، وكان الحوار بينهما قد تركز حول قصة «**حيطان عالية**»، وكان بطل القصة يعانى قدرًا كبير من الأسى وشظف العيش والمعاناة، وعندما يعود للمنزل يجد زوجته التي يحبها ويشتهيها، ولكنه لا يعرف لها طريقًا، فالليلة كانت ابنته مريضة إلى حد بعيد، ويسأل زوجته عنها، فتقول بأنها على السرير، وحرارة جسمها مرتفعة، ولا يعرف كيف يجد الطريق إلى علاجها، وتنصرف زوجته لتعدّ له العشاء الذي كان بالأمس، أي أكل بايت، وتتركه هائمًا فيها وبها وغارقًا في التفكير في ابنته المريضة، وفي الوقت نفسه يفكّر في جسد زوجته البعيد والقريب، الجسد الحلال والمحرم عليه بالأفعال الاجتماعية ومآسيها الصارمة، فيتركها ويذهب إلى المقهى، فيقابله شخص ما، ومن المدهش أن يكون ذلك الشخص شبيهًا له تمامًا، ويعرض عليه أن يلعبا «**الطاولة**»، ويظلّ الاثنان يلعبان دون كلام أو حديث، ولكن كل الأشياء تختلط لدى بطل

القصة، والشخص الشبيه يسأل بطل القصة عن ابنته، وعن صحتها ومرضها، وبشكل فانتازي، يشعر بطل القصة بأن جسد ابنته المريض يتمدد في المقهى، ويرى ذلك الجسد كل الجالسين، تمتزج الطاولة وزهرها وقطع اللعب، بجسد ابنته المريض، فيقوم فجأة ليعود إلى بيته، حتى يلتمس بعض الدفء في جسد امرأته حتى الصباح، طالما أن العالم يقسو عليه إلى هذه الدرجة.

هذا هو ملخص القصة، ومن الواضح أنها تختلف في تفاصيلها وطريقة حكيها، عن القصة الإدريسية، فلم يُبدِ -إدريس- إعجابه بها، وقد اقترح على إدوار، أن يغيّر النهاية، وقال له: «**ما معناه ليتك جعلت الرجل يضرب بقدمه، مثلاً، قطعة حجر أو حصاة، أو زلطة في الشارع، يعنى حركة ترمز إلى الاحتجاج، والغضب والثورة، لا إلى السكون»، ويعقّب الخراط على ذلك بقوله: «... على أن أفضل قصص يوسف إدريس لا تنطوي على مثل هذه الإشارة السافرة، بل قيمتها في أنها تضمر ولا تفصح...»**.

هكذا اختصر إدوارد الخراط خلافه مع يوسف إدريس، ومع منهجيته في الكتابة، والخلاصة تقول، بأن قصص يوسف إدريس تحاول أن تكون غائية إلى حد كبير، وذات هدف، ونتيجة صارخة في النهاية، وتنتهي إلى معنى، ولكن قصص إدوارد الخراط لا تنشغل بتلك الغائيات التي يراها مفسدة للكتابة وللإبداع عمومًا، ومن ثم فكل كتابات إدوارد الخراط تنشغل بالتجريب بشكل مطلق،

التجريب المنفتح على اللغة والصور والمشاهد واللعب، للدرجة التي جعلته يضع صفحات كاملة تلتزم ألفاظها ومفرداتها باستخدام حرف معين، أي أن هناك صفحات كاملة لا يخلو من كلماتها حرف السين أو الطاء أو الحاء، ويطلق على ذلك «**المحارفة**»، أو «**الإصاتة**»، وهو بذلك يريد إحداث موسيقى صوتية أخرى غير التي في الأوزان والإيقاعات المعروفة.

بالطبع كانت النزعة الإدريسية في كتابة القصة كفّت أن تكون منذ أواخر الستينيات وما تلاها، ومن هنا بدأت كتابات إدوارد الخراط تتوغل في تشييد عالم كان مستبعدًا، بل كان مقموعا وغير مقروء ولم ينل التقدير الكافي في الأزمنة التالية، ومن الطبيعي أن يسعى إدوار لاكتشاف تلاميذ له، والكتابة عنهم، وتقديمهم بالشكل الذي يراه ملائمًا لمواهبهم، ورغم أن يوسف إدريس قدّم العديد من الكتّاب والكتابات، ولكنه لم يحرص أن يضعهم في مدرسة ذات سياج ومبادئ وأفكار، ولكن إدوار حرص على ذلك طوال كتاباته وحياته التي امتدت لما بعد إدريس لأكثر من عقدين ونيف، رحمهما الله رحمة واسعة.

* * *

الفصل الرابع عشر

عبد المعطي المسيري الأديب القهوجي

في نوفمبر ١٩٩٩ كتب إبراهيم أصلان مقالاً مؤثرًا للغاية تحت عنوان «**في ذكرى رحيل كاتب بديل**»، وأعيد نشر هذا المقال في كتاب «**خلوة الغلبان**»، وكان ذلك بمناسبة أن الناقد السينمائي على أبو شادي طالب بتكريم اسم الأديب عبد المعطي المسيري، وفي هذا المقال يتحدث أصلان عن مجموعة ذكريات دالة وموجعة عن الأديب الذي صار مدرسة في النقد والإبداع والثقافة عمومًا.

ويبدأ أصلان مقاله بأول لقاء له مع عبد المعطي المسيري، ولم يكن يعرفه بشكل شخصي، ولم يكن -حتى- سمع عنه، رغم أن اسم عبد المعطي المسيري كان ملء السمع والبصر والأروقة الثقافية، لذلك كان المسيري مفاجأة كاملة بالنسبة لإبراهيم أصلان، لأن ظرف اللقاء ذاته كان مثيرًا للغاية.

ويكتب أصلان: «**كانت مقاعد القاعة التي أنشأها يوسف السباعي مشغولة بجموع الأدباء والمتأدبين، والمنصة يعتليها عدد من كبار ذلك الزمان، والكلام يدور حول بعض الأمور الملموسة، حين لمحت شيخًا عجوزًا يغادر مكانه، ويشق طريقه بقامته القصيرة النحيلة، ويصعد المصطبة الخشبية أمام المنصة، ويدق الخشب بعصاه وهو يتطلع من وراء نظارته السميكة حتى خيّم**

السكون... تكلم الرجل متمهلاً عن القصص التي يتم الاشتراك بها في مسابقة نادى القصة، قال إننا نعرف جميعًا أن هذه القصص في مراحلها النهائية، يتم تحويلها إلى ثلاثة من الكتّاب الكبار لكي يضعوا تقديرهم لاختيار القصص الفائزة، وأن أعضاء اللجنة، بسبب من مشاغلهم، لا يجدون وقتًا للقيام بقراءة هذا الكمّ من القصص المقدمة، لذلك فإنهم يعهدون بها سرّا إلى من يقومون بهذا العمل، ثم يعطونه نسبة من المكافأة التي يحصلون عليها من إدارة النادي، وأنه شخصيًا واحد من هؤلاء المحكمين من الباطن»!!

كان هذا مثيرًا جدًا بالنسبة لإبراهيم أصلان الذي لم يحضر أي ندوات أو اجتماعات قبل ذلك كما يكتب في مقاله، وأن الأمر بالنسبة له -كما أسلفت- مفاجأة كاملة، الندوة والرجل والاجتماع، ثم الهياج الذي أحدثه ذلك الرجل العجوز، الذي تشبث بالوقوف على المنصة ليفضح كل هؤلاء السادة الكتّاب المقاولين، الذين يؤجرون الكتّاب الأقل شهرة والأقل منصبًا، حتى يقرؤوا لهم الأعمال المقدمة للمسابقة.

وعندما سأل أصلان صديقه محمد حافظ رجب، الذي اصطحبه إلى المكان «**دار الأدباء**»: من هذا الرجل، فردّ عليه حافظ: «**ده عمك عبد المعطي المسيري**»، وبعدها يخرج الثلاثة «**أصلان وحافظ رجب والمسيري**»، ليتم التعارف بين المسيري وأصلان، ويسير الثلاثة

مشيًا على الأقدام، حتى وصلوا إلى حيّ الكيت كات، ويكتشف أصلان أن بيت المسيري يبتعد عن بيته قليلاً، ويستضيف المسيري صديقيه الجدد، ويدرك أصلان أن حياة المسيري في غاية البؤس، للدرجة التي منعته من زيارته مرة أخرى، رغم السلامات التي كان يرسلها له مع حافظ رجب، وبعد سنوات يلتقى أصلان بحافظ رجب، ويسأله عن المسيري، ويخبره رجب **«ده مات»**، وللأسف لم يسمع بخبر موته أحد على الإطلاق، ولم ينشر له نعي أبدًا، ذلك لأنه رحل في اليوم الذي رحل فيه جمال عبد الناصر.

وللأسف لم يدرك أحد موت عبد المعطي المسيري، ولا حياته الصاخبة والمزدحمة والمفعمة بالنشاط الثقافي المحترم والنوعي، منذ أوائل ثلاثينيات القرن العشرين، ولن يجد القارئ الكريم له أي صورة على شبكات الانترنت بشكل حصري، رغم أن بعض تلاميذه ورواد مقهاه الشهير كتبوا عنه مقالات كنوع من تخليص الضمائر وتأدية الواجب، وحتى الآن لم يتناول أحد ظاهرة عبدالمعطي المسيري بالشكل الذي يليق به، وأنا أعني كلمة ظاهرة بالفعل، فهذا الرجل الذي جاءت نهايته على هذا النحو المأساوي، والذي وصفه إبراهيم أصلان -في مقاله السالف الذكر- بتوسع، كان محورًا فعّالا في الحياة الثقافية، وكان أحد رموز الثقافة خارج القاهرة، وكان مقهاه في دمنهور مدرسة لكثير من الأدباء والكتّاب والفنانين، من طراز أحمد محرم وأمين يوسف غراب ومحمد عبد الحليم عبدالله وزكريا

الحجاوي ومحمد صدقي وفتحي سعيد وغيرهم، وكذلك كانت قبلة لكثير من أدباء القاهرة مثل توفيق الحكيم ومحمود تيمور ومصطفى صادق الرافعي وغيرهم.

وفي يناير ١٩٥٧، وفي العدد الأول من مجلة «**المجلة**»، كتب رفيع المقام يحيى مقالاً عنوانه «**ذكريات وآراء عابرة... القصة: ماضيها ومستقبلها**»، **وفي المقال لم يستطع يحيى حقي أن يتجاوز المناقشات والحوارات التي كانت تجري على قهوة المسيري في عقد الثلاثينات، واعتبرها إحدى المحركات للتطور الأدبي في مصر، فكتب: «... وقد ملأ نفسى شعور بالزهو والثقة حينما ظهر بيننا اسم زميل قيل لنا بأنه صاحب قهوة في دمنهور... هذه هي حلقتنا تتسع، وهذه هي أقدامنا تستقر على أرض صلبة، ولم يكن مما يغاير طبعي أن أسعى إلى لقائه، فسافرت إلى دمنهور، لا لغرض إلا لأحجّ إليه، ذهبت وفي رأسي أخيلة عجيبة، كنت أجزم أنه صاحب قهوة بلدية، جلاّسها يدخنون الجوزة على مقاعد من القشّ...»، ويرسم يحيى حقي صورة متخيّلة لقهوة شعبية كما كانت المقاهي في ذلك الزمان، ولكنه يستطرد: «ولكن القهوة التي دخلت إليها كانت في وسط البلد، مستطيلة، مرسومة بالمسطرة صفّت إلى جدرانها موائد من الرخام، عليها غطاء من اللبّاد،... تقدمت إلى صاحبها، وبلغ بي الغرور وقلت له: أنا فلان! ألسنا أبناء في طريقة واحدة؟ ثم رجعت ونفسى مكسورة... لأنه لم يكن يعرف اسمى، ولم يقرأ لي قصة واحدة».**

لم يذكر يحيى حقي اسم عبد المعطي المسيري في مقاله، ورغم أن الحادثة مرّت عليها أكثر من عشرين عامًا، إلا أن آثارها كانت قد تركت أثرًا عميقًا عند حقي، فهو قد ذهب إلى المقهى ليحصل على الشرعية الأدبية من مقهى المسيري، ولكنه لم يجد أثرًا له ولا لرفاقه هناك، لذلك عاد حقي غير سعيد، وللأسف كل الذين ذكروا بأن يحيى حقي كتب عن المسيري ومقهاه لم يقرؤوا ما كتبه يحيى حقي، ولم يدركوا مغزاه، ولم يفطنوا إلى أن حقي أسقط اسم المسيري عمدًا حسبما أعتقد وأستنتج.

والأكيد أن مقال يحيى حقي أثار أحد روّاد القهوة الكبار، وهو الباحث والناقد الظاهرة زكريا الحجاوي، ذلك الكاتب الذي كان يفخر بأنه كان منجّدًا، وعندما يعود من عمله بالتنجيد، يظل مرافقًا لصديقه عبد المعطي طوال الفترة المسائية، يتناقشان في الأدب والثقافة وما تجدّ به الحياة الأدبية، زكريا الحجاوي كتب مقالاً في مارس ١٩٥٧، ونشرته مجلة الرسالة الجديدة، وكان عنوانه الأساسي «**رصيف قهوة المسيري**»، وتحت العنوان الكبير جاء عنوانان مقتبسان من أحاديث المسيرة مع الحجاوي، أولهما: «تعرفت على توفيق الحكيم في النيابة»، والثاني: «**تعلمّت كتابة القصص من الكتب أمّ مليم**»، ماعدا ذلك جاء المقال مذكرة دفاع حماسية في حق المسيري، وسرد ممتع لحياته الشاقة والمدرسة، وذلك منذ أن كان والده يعلمّه القراءة والكتابة أثناء الحرب العالمية الأولى، حيث أن

عبد المعطي كان من مواليد ١٩٠٩، وعندما قامت الحرب كان هو في الخامسة من عمره، وبعد انتهائها عام ١٩١٨ كان عبد المعطي قد بدأ يفكّ الخط ويستطيع القراءة، وكان والده الذي أنشأ المقهى منذ السنوات الأولى في القرن العشرين، يستعين بابنه ليقرأ له الصحف التي كانت تنشر أخبار ما بعد انتهاء الحرب، وقبيل قيام ثورة ١٩١٩، ومن هنا راح الصبي عبد المعطي يتسلل إلى عوالم أدبية وثقافية أخرى بعدما يفرغ من قراءة الأخبار لوالده، وكان والده في البدايات يستعين بأحد الرواة الشعبيين الذين يعزفون على الربابة، وكان هذا الراوي يسرد بمصاحبة العزف القصص والملاحم الشعبية، وبعدما كبر عبد المعطي واستطاع أن يلمّ بتلك القصص والملاحم، استغنى والده عن الراوي التقليدي، وأجلس عبد المعطي مكانه ليقوم بدوره في الحكي، ولكن دون ربابة.

هكذا دخل عبد المعطي إلى عالم الثقافة من أبواب عديدة، وكان هناك ركن آخر للشاعر أحمد محرم، ذلك الشاعر الذي كان يقف دائمًا على يسار كل الشعراء المصريين في ذلك الوقت، فلم يمدح سلطانًا ولا ملكًا ولا مسئولاً، وعاند كل الحكام الذين تعاقبوا عليه، ولذلك فقد حرم من أي مزايا كان يحصل عليها الشعراء، وهناك حكايات كثيرة تحكي عن ذلك الشاعر الذي كان يهاجم الملوك والمسئولين ويستمتع بتحريض الناس والمثقفين والكتّاب على مقاومة الظلم والاستبداد والفقر، وذلك من منبره المتواضع هذا، وهو قهوة

المسيري، وتكّونت حول أحمد محرم مجموعة من الكتّاب، ونشأت حركة ثقافية جادة، اتسع فيها قوس المناقشات الأدبية والثقافية والفكرية بشكل ملحوظ، وكان الشاب محمد عبد المعطي المسيري هو الذي يقود تلك المناقشات بجدارة، ذلك الوقت الذي ذهب فيه يحيى حقي، فلم يدركه المسيري، ولم يكن قد قرأ له قصة واحدة، ولكن كان من بين المترددين على المقهى توفيق الحكيم عندما كان يعمل وكيلاً للنيابة، وكان يذهب إلى المقهى بعد انتهاء وقت العمل، وكانت فرنسا في ذلك الوقت قد شدّدت كافة أشكال التنكيل على شعب الجزائر، وكان المسيري يكتب مقالات وينشرها في الصحف هجومًا على الفرنسيين، وفي هذا الوقت كان الحكيم قد ألف مسرحيته «**أهل الكهف**»، وكان يأتي إلى المقهى شبه ذاهل، ذلك الذهول الذي يصيب الفنانين، وعندما قرأ المسيري المسرحية، لم يفهم شيئًا، فما معنى تلك الشخصيات التي تسمّى بقمطير وميشيلينيا وبرسكا، ولم يكن المسيري يعرف عن توفيق الحكيم سوى أنه كاتب للمسرح، ولكن المسيري وجد نفسه متهمًا بالقتل، وتهديد أحد رؤساء تحرير الصحف المدافعة عن الفرنسيين بالاغتيال، وذهب المسيري إلى النيابة ليلتقي بذلك الساحر المشعوذ وكاتب المسرح توفيق الحكيم، والذي كان يعمل وكيلاً للنيابة، فأخلى سبيله على الفور، وسجّل المسيري تلك الحكاية في قصة أسماها «**أهل الكهف**»، وضمها إلى مجموعته «**مشوار طويل**» التي صدرت عام ١٩٦٤.

كان المسيري الذي صار أحد أعلام الثقافة في مصر آنذاك، ثقافة الرصيف والمقهى والحوار الذي يأتي دون حسابات، الثقافة التي لا ترتدى الياقات البيضاء والكرافت، يكتب للصحف الرائجة فتنشر له، وكان يقول آرائه بكل وضوح وشجاعة، فعندما كتب الدكتور طه حسين مقالاً هاجم فيه الشعراء الشباب، منهم على محمود طه وإبراهيم ناجي في جريدة الوادي عام ١٩٣٤، كتب عبد المعطي المسيري رسالة يردّ فيه على الدكتور العميد، وكان عنوان المقال: **«كتاب إلى عميد الأدب العربي الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين... في الثقافة»**، وجاء في رسالته بعد تقديم بعض الآراء: «**... إنني يا أستاذي الجليل شاب لم أتعلّم في المدارس، بل لم أتشرّف بدخولها، تعلمت القراءة والكتابة وأنا في السوق أكابد العيش، استطعت أن أقرأ وأكتب، وكانت مهنتي تحتّم عليّ أن أظل جالسًا أربع عشرة ساعة، كيف يمضى هذا الوقت؟ أخذت أقرأ وابتدأت بالأدب القديم ككل قارئ يقرأ للتسلية فالتهمت كتب ألف ليلة وعنترة والزير سالم، هذا في ساعات النهار وفي الليل الصحف والمجلات...**»، ويسترسل المسيري في رسالته، كل ذلك لكي يقول لطه حسين بأنه كان قاسيًا على هؤلاء الشباب، وربما تكون تلك القسوة مانعًا قويًا لتطور هؤلاء الشباب، بل وربما تصبح عائقًا لاستمرارهم في الكتابة، وكان من الأجدى بطه حسين أن يأخذ بيد الشباب، ناصحًا لهم، ورفيقا بهم، وعاطفًا عليهم، بدلاً من ذلك الجفاء، بل راح يقرّعه

قائلاً: «... **سيدى: أراك تتخذ لنفسك في النقد خطة هدّامة لا سبيل للبناء معها، فأنت تعمل معولك في كل ما يصادفك دون رحمة، قد تقول إن النقد خير مقوّم للكاتب، وأنا معك في ذلك، ولكن ها أنت ترى الدكتور ناجي يصرّح أنه دخل ضيفًا على الأدباء فلم يحسنوا وفادته، ولذلك فهو لا يفكر أن يكون ضيفًا مرة ثانية، وترى الأستاذ إبراهيم المصري قد حرم القراء من مقالاته القيّمة واختفى على إثر نقدك لقصته (نحو النور)، ألا ترى معي أنك كنت قاسيًا حينما شاهدت أثر النقد ولم تلق بالمعول وتمسك بأدوات البناء؟...**»، ويستطرد المسيري في تقريعه لطه حسين، ويخبره بأنه هو وجيله من الشجعان لأنهم يتصدون لمثل هذه الهجمات: «... **لذلك أقف منك موقف الناقد، سأنقدك لتعلم أن شباب الجيل يُرجى منه الخير وإن أجهلهم يرى لنفسه أن ينتقد عميد الأدب العربي...**»، ولا يتوقف المسيري في مواجهة طه حسين، بل يعقد مقارنة بين جيله الشاب، والذي يحتاج إلى التشجيع، وبين طه حسين نفسه في شبابه قائلاً له: «**أعرض عليك يا سيدى شيئًا صنعته وأنت في سن الشباب لترى أن الشباب الآن أقوى من شباب الجيل الماضي، وأرجو أن تمعن النظر فيه وتنقده معي ورجائي ألا تغضب، فأنا الآن أتكلم مع طه حسين الأديب الناشئ، وأنقد قصيدة له نظمها في ٢٦ أغسطس سنة ١٩٠٩ كما أحب أن تسلم معي أن النقد العنيف لا يفيد أدباء الشرق وإلا فأرني الناقد القاسي يوم قلت أنت (القصيدة) ولتقارن يا سيدي بين**

ما سأعرضه عليك وبين ما ينظمه شبابنا الشعراء اليوم...»، وراح يعرض المسيري بضعة قصائد ضعيفة لطه حسين كان قد كتبها في شبابه، وافترض أن تلك القصائد لو نالت بعضًا من النقد الذي يوجهه للشباب اليوم، لكان ذلك النقد أسكته للأبد.

ويكفي هنا ما عرضنا من الأفكار الشجاعة التي وردت في الرسالة، حيث أن الرسالة طويلة، وتعدّ بمثابة دفاع مخلص عن ذلك الجيل الشاب، رغم أن المسيري لم يكن قد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره، وكذلك لم يكن من النخبة، بل كان مجرد قهوجي، كافح من أجل أن يحصل على ذلك القدر الواسع من الثقافة، وعندما وصلت الرسالة إلى طه حسين في جريدة الوادي، وافق فورًا على نشر الرسالة، وزاد على ذلك أنه كتب ردّا مطولاً على عبد المعطي المسيري، وأبدى إعجابه به، وناقشه في كافة التفصيلات التي وردت في الرسالة، وأكثر من هذا وذاك خصّص له مقالاً أسبوعيًا في الجريدة، وهذا لم يكن غريبًا على رجل مثل طه حسين، إذ كتب في مستهل رسالته: **«كان ظريفًا ممتعًا هذا الفصل الذي نشرته جريدة الوادي مساء الأحد الماضي للكاتب الأديب عبد المعطي المسيري بدمنهور، يجادلني فيه حول ما كتبته في نقد الشعراء، وفي ثقافة الأدباء وقرّائهم، وأشهد أنى قرأت هذا الفصل مرتين، قرأته قبل أن آذن بنشره ثم قرأته الآن قبل أن آخذ في كتابة هذا الفصل، ووجدت في قراءته لذة قوية، ومتاعًا خصبًا، وأحسست إعجابًا عظيمًا بهذا الرجل**

الذي ثقف نفسه كما استطاع، لم يختلف إلى مدرسة ولم يجلس إلى أستاذ، ولم يستمع من معلم، وإنما تعلم القراءة والكتابة في السوق، وأخذ يقرأ ما يذاع في العامة من هذا الأدب العامي اليسير...»، وراح طه حسين يناقش أفكار الرسالة فكرة تلو الفكرة، غير آبهٍ بعمر ذلك الشاب، ولا بمهنته، ولم يتعال عليه، بل احتفى به كما يليق بكاتب ذي أهمية بالغة.

وفي عام ١٩٣٦م، أصدر المسيري كتابه الأول، وتضمن هذا الكتاب مقال طه حسين الذي اتخذه المسيري بمثابة مقدمة للكتاب، ووضع للكتاب عنوانًا دالا وهو «**في القهوة والأدب**»، وهو كتاب شديد الإمتاع، وأعتقد أنه لم يصدر في طبعة ثانية، وظل المسيري في قهوته يكتب القصص والمقالات، وينشر في مجلات ذائعة الصيت، حتى أن أصدر في الخمسينيات مجموعته القصصية الأولى وهي: «**الظامئون**»، ثم مجموعته الثانية «**أقاصيص من القهوة**»، وتوالت مجموعاته الأخرى منها «**روح وجسد**»، و«**مشوار طويل**» عام ١٩٦٤، ثم مجموعته «**ترجمة إنسان**» ١٩٦٧، ومن الدراسات الأدبية صدر له كتاب «**مع ١٠ من رواد الأدب العربي الحديث**»، وبعد رحيله نشرت له الهيئة العامة للكتاب، كتابًا نقديًا وهو «**من معالم الطريق... في الأدب العربي الحديث**».

وفي كل ما كتبه الكاتب والأديب محمد عبد المعطي المسيري، كان جادًا ومهمومًا، ومثيرًا للتقدير والاحترام، مهما كانت درجة الاختلاف

مع ما يذهب إليه، ولكن الحركة النقدية والثقافية تعاملت معه على اعتبار أنه كاتب من الدرجة الثانية أو الثالثة، رغم أن كتابه الأول الذي أشرنا إليه ينمّ عن عقلية منهجية رصينة، وشخصية مثقف محترمة، لا تحتاج الالتفات فقط، بل نحتاج - نحن- إلى إعادة نشر أعمال ذلك الرجل الذي أهملناه حيًّا وراحلاً، أتمني أن يعاد تقييم عبد المعطي المسيري، وتكريم اسمه، وجمع تراثه حتى نستطيع إدراك المساحات المجهولة في حياتنا الأدبية وتاريخنا الثقافي.



الفصل الخامس عشر

لطفي الخولي الفنان والأديب
أحد معالم عصر الواقعية

«البدايات»

في بداية عقد الخمسينيات من القرن الماضي، وقبيل ثورة ٢٣ يوليو، كانت الحياة الثقافية والسياسية والأدبية ذات حضور واضح ومؤثر بدرجة كبيرة، وكانت المجلات والصحف والنشرات السرّية على أشدها، وكان اليسار المصري أحد اللاعبين بجدارة وفاعلية في ذلك المناخ، وكان مكتب الأدباء والفنانين في الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني «**تنظيم حدتو**» يعمل بقوة لقيادة الحياة السياسية والثقافية والأدبية في معظم المجلات والصحف والمنتديات المؤثرة، وأصدر عبد الرحمن الشرقاوي قصيدته الثورية «**رسالة من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي ترومان**»، وألهب بها حماس الناس، واستطاع أن يتجاوز بها كل حواجز النخبة، لتصبح القصيدة شائعة ومعروفة ومقروءة.

وكذلك أصدر الشاعر كمال عبد الحليم ديوانه الأول «**إصرار**» عن دار الفن الحديث، وكتب محرر الدار مقدمة حماسية ليدشّن بها نوعًا جديدًا من الكتابة، فيقول: «**والكتاب والمفكرون والشعراء هم الطليعة، ومكانهم دائمًا في المقدمة ورسالتهم لا يمكن أن تنفصل عن الشعب الذي خرجوا من أعماقه، فالكاتب أو المفكر أو الفنان**

أول من يحسّ بما تعانيه الملايين وما تأمله وما تكافح وتضحى من أجله، والتخلي عن رسالة التعبير عن الشعب وآلامه وآماله معناه الصريح الخيانة...الخيانة الواضحة للشعب وللفن وللفكر وللعدالة وللحرية ولكل القيم الإنسانية التي هي أساس حياتنا».

ولم تكن تلك الكلمات التي جاءت في مقدمة ديوان «**إصرار**»، إلا التعبير الأمثل عن ذلك الشباب الثائر، والذي ظهر بقوة في الساحة السياسية والفنية والأدبية والثقافية، وكان كل من هؤلاء الشباب يقدم إبداعاته المختلفة في كل المجالات، وكانت الصحف والمجلات تنشر ليوسف إدريس وعبد الرحمن الخميسي وصلاح جاهين وصلاح حافظ وفتحي خليل وحسن فؤاد ومحمد يسري أحمد ومحمود توفيق وزكي مراد ومحمد خليل قاسم ونعمان عاشور وأحمد رشدي صالح وغيرهم.

وكان من بين هؤلاء المثقف الشاب لطفي الخولي، والذي كان قد تخرّج من كلية الحقوق، وربما كان أصغر هؤلاء سنًّا، حيث أنه من مواليد ١٩٢٩، وكان آنذاك في الواحد والعشرين من عمره، ولكنه كان منخرطًا بشكل واضح في الحركة السياسية، وكان مرتبطًا بالحركة اليسارية والشعبية على السواء، وبدأ يكتب مقالاته الأولى في صحيفة «**الكاتب**»، والتي كانت لسان حال اليسار في ذلك الوقت، وكان رئيس تحريرها وصاحب امتيازها الكاتب والفنان والمثقف يوسف حلمي، وكان يديرها معه الشاب المثقف سعد كامل، وكانت الصحيفة تتصدى لكل أشكال الفساد والخيانة والانحرافات التي كانت سائدة في ذلك الوقت.

وكان لطفي الخولي في ذلك العمر المبكر من مسيرته، يكتب عمودًا ثابتًا في الصحيفة تحت عنوان «**من الشارع**»، وكان ينقل فيه نبض الناس والجماهير، ويعبّر عن الغضب العارم الذي يشعر به الجميع في ذلك الوقت، وكان يكشف عن بعض أحداث الكواليس التي كانت تخفي على الجميع، ففي ١٩ مايو ١٩٥١ كتب عن الأزمة التي حدثت في جامعة فؤاد، والتي تسبّبت في حرمان الطلّاب من دخول الامتحانات، إذ كتب الخولي قائلاً: «**حدث في الوقت الذي استهلك فيه أكثر من نصف مليون جنيه في حفلات وأنوار وزينات، أن حاولت جامعة فؤاد منع مئات الطلاب الذين أمضوا شهورًا مضنية فاضت عرقًا وتعبًا ودرسًا وتحصيلاً من دخول امتحانات آخر العام...لماذا؟... لأنهم عجزوا عن أن يؤدوا ثمن العلم... وثار الطلاب وتمسكوا بحقهم في أن ينالوا قسطًا من العلم، ولم يستطع طه حسين باشا وزير المعارف إلا أن يقف بجانبهم، فنشبت أزمة بينه وبين مدير الجامعة الدكتور كامل مرسى باشا الذي صمم على أن يتقاضى الثمن فجرفه تيار الشعب خارج الجامعة**».

وجدير بالذكر أن معركة طه حسين، والتي اتخذت عنوانها «**التعليم كالماء والهواء**» على أشدها، وكان الخولي- بالطبع- ينتصر للطلاب الفقراء الذين لا يقدرون على تأدية المطلوب منهم على مستوى المصروفات الباهظة، وفي هذا المقال يكشف الخولي عن تعنت الرأسمالية المقيتة والمستغلة، ومحاولات تعطيلها لأبناء

الفقراء لينالوا حقوقهم في التعليم، وكان يتم ذلك تحت شعارات -جد- باطلة، وذرائع زائفة، وفي هذا المقال كشف كذلك الخولي عن انحيازه الواضح إلى الطبقات الكادحة من الشعب المصري، كذلك وضحت في المقال موهبته الأدبية، وقدرته على صياغة جملة سردية واضحة، وبدأت مقالاته تتخذ هذين المنحيين البارزين، حيث ذلك كان النواة الأولى لكاتب وفنان وأديب ومسرحي مرموق، والذي يتابع مقالاته في مجلة «**الكاتب**» سيدرك ذلك بوضوح.



«مرحلة روز اليوسف»

كانت صحيفة «**الكاتب**» صحيفة يسارية واضحة الهوى والاتجاه والمقصد، وكان طابعها الأيديولوجي- كذلك- بارزًا جدًا، وكان غالبية كتابها ينتمون إلى تنظيمات يسارية، وهذا كان يعمل إلى حد ما على حصر دائر القرّاء في نطاقات محدودة، رغم الانتشار الواسع لصحف ومجلات اليسار في ذلك الوقت، ولكن لطفي الخولي ورفاقه، كانوا طامحين لتبرز كتاباته في منبر أوسع انتشارًا، وأقل وضوحًا من الناحية الأيديولوجية، وكانت المجلة الأقرب إلى اليسار في ذلك الوقت، هي مجلة «**روز اليوسف**»، تلك المجلة العريقة التي كانت تعمل بحماس بالغ ضد الفساد والاستغلال والانحراف الوطني، لذلك انتقلت الأسماء

الشابة المرموقة إلى رحاب روز اليوسف، وكان ألمعهم في ذلك الوقت الشاب الموهوب صلاح حافظ، والذي كان يكتب بابًا لافتًا هو باب «انتصار الحياة»، ثم لحق بصلاح حافظ، صديقه ورفيقه لطفي الخولي، ليكتب بابًا أسبوعيًا عنوانه **«تعلّم حقوقك»**، وكان مقاله الأول في العدد الصادر في يونيو ١٩٥٢، وقدمه بكلمة موجزة، وهي بمثابة الخطة التي سيتبعها الخولي في تلك المقالات، تقول الكلمة: **«من حق كل مواطن اليوم بل ومن واجبه أيضًا أن يقف بوعى على القواعد السياسية والقانونية التي تهيمن على المجتمع الذي يعيش فيه... وهنا في هذا الباب ننزل بالقانون من برجه العاجي إلى الشارع بعيدًا عن المصطلحات الفقهية المعقدة، مؤمنين بأن القانون الصالح هو الذي لا يرهب المجتمع بل يكون موضع احترامه وثقته...»**، وكان مقاله الأول في ذلك الباب، عنوانه **«هذا هو الدستور»**، وبلغته البسيطة ومعرفته الواسعة واليافعة وكذلك الطازجة، راح لطفي الخولي يشرح ويقدّم دفاعه الأول في معركة الدستور، وتوالت مقالاته التي اتخذت أشكالاً ووجوها كثيرة، ولكنها تلتزم بالأبعاد القانونية التي يريد إيضاحها، وبدأت تتضح موهبته الأدبية في تلك المقالات، بل أجزم بأن تلك الموهبة راحت لتنمو في إطار هذا الباب، ففي مقال له تحت عنوان **«تشرشل في مصر»**، يبدأه بداية قصصية لافتة، إذ يقول: **«جاءني طبيب صديق ثائر ينتفض غضبًا، فلما استوضحته الأمر دفع إليّ بورقة توجت بخاتم الدولة، وقد تآكلت جوانبه كالعادة، عرفت**

فيها إعلان حكم صدر ضده من محكمة بلدية القاهرة بتغريمه مائة قرش لقيامه بسد نافذة في عيادته كانت تطل على أحد الشوارع وفتح أخرى جديدة تطل على شارع آخر، دون أن يستصدر بذلك رخصة رسمية، من مصلحة التنظيم كما شمل الحكم ضرورة إعادة الحال فورًا إلى ما كانت عليه...»، ومن الواضح أن سردًا جميلاً لا تخطئه العين الناقدة والفاحصة، ثم يدور خلال المقال حوار بين الكاتب وصديقه، هو حوار قصصي بامتياز، لذلك كانت تلك المقالات هي الحاضنة الأولى للموهبة الأدبية البارزة، وهذا لا يعني أن المقالات كانت أدبًا في أدب، ولكنها مزيج من الأدب والثقافة والقانون والمتعة، وبدأ ينحو نحو عناوين ليست بعيدة عن الأدب والثقافة، عندما كان يكتب «**حق القراءة، ثم حق المعرفة، ثم حق الثقافة**»، وهكذا، ثم استكتبه إحسان عبد القدوس في باب آخر هو باب «**أدب**»، وكان يتناوب على هذا الباب بعض الأدباء الشباب مثل ألفريد فرج ومصطفى محمود وصلاح حافظ ونعمان عاشور وغيرهم.



«رجال وحديد»

تنوعت وتوسعت موضوعات وأنواع الكتابة التاريخية والقصصية، فبدأ ينشر بعضًا من القصص، وبعضًا من المقالات التاريخية، ففي

٢٩ مارس ١٩٥٤كتب مقالاً طويلاً عنوانه «**ثورتنا بدأت سنة ١٧٩٥... القاهرة وباريس تثوران في وقت واحد**»، وكان هذا المقال ينحو فيه نحو إيضاح بأن الثورة المصرية لها جذور عميقة ومديدة في الزمن، وكان ذلك التاريخ الذي كتب فيه المقال من أشد الأوقات حرجًا، إذ كانت ما أطلق عليها «**أزمة مارس ١٩٥٤**» محتدمة تمامًا، وكان المجتمع كله على قدم وساق، يترقب الأحداث بلهفة وقلق، وفي صدر هذا المقال كتب لطفي الخولي قائلاً: «**ماذا يريد الشعب؟... نستطيع أن نقول في تعبير بسيط... الشعب يريد مجتمعًا إنسانيًا يحكمه دستور ديمقراطي... وليست هذه أول مرة ينبغي للشعب فيها أن يحقق هذا الهدف الذي يتعرض له اليوم بعض الكتّاب فيصورونه وكأنه منحة من الحكّام...**»، ويكرر لطفي الخولي تلك الجملة الأخيرة مرة أخرى، ليذهب مكتشفًا جذور إرادة الشعب لبناء حياة ديمقراطية صحيحة وعادلة، وفي أسلوب ممتع، يسترسل في رصد بعض الهبّات التي قام بها الشعب المصري لتحقيق ذلك الهدف الغالي.

وكان تنوع كتابات الخولي مدهشًا، إذ من بين مقالاته الممتعة، كتب مقالاً طويلاً تحت عنوان «**الإنجليز والمرأة الشرقية... في القرن التاسع عشر**»، وفي ذلك المقال لفت النظر إلى أحد الأعلام الكبار، وهو أحمد فارس الشدياق المفكر العربي المرموق في القرن التاسع عشر، وعقد مقارنة طريفة وممتعة بينه وبين تشارلز ديكنز، وفي هذا المقال برزت ثقافة الخولي الأدبية بوضوح، وكذلك توسعه في المعرفة

التاريخية الأدبية، وتحليله النقدي والفكري لهاتين الشخصيتين، وأعتقد أن مقالات الخولي هذه، لو تم جمعها ونشرها، ستكون مفيدة إلى حد كبير، مثلما كان كتاب «أيام لها تاريخ «**لأحمد بهاء الدين.**

كانت تلك الفترة من الزمان، تضج بالاتجاه الواقعي في الأدب، وكان يوسف إدريس قد أصدر مجموعته الأولى «**أرخص ليالي**»، ولفت النظر إليه بقوة، وتوقف عنده النقاد عميقًا وطويلاً، دون الانتباه لأي أحد آخر، وكانت المكانة التي شغلها يوسف إدريس على المستوى الأدبي والثقافي والسياسي، قد رسخّت من فرادته، فكان كل ما يصدر عن آخرين، لا يلفت النظر إليه إلا نادرًا، وهنا ظهرت المجموعة القصصية الأولى للطفي الخولي في أواخر عام ١٩٥٥، وصدرت عن دار النديم، وكانت مجلة روز اليوسف تنشر تباعًا عن اقتراب صدور المجموعة، وعندما صدرت في أول ديسمبر عام ١٩٥٥، لم يستطع إحسان عبد القدوس أن يتذوقها كما يتذوقها آخرون، رغم إطرائه الواضح لها، بل فرض نوعًا من النقد لها على قرائه، فكتب في ١٩ ديسمبر ١٩٥٥ ناقدًا لها، فقال: «**قرأت مجموعة قصص -رجال وحديد- للزميل لطفي الخولي... وهي قصص وقعت كلها في السجن... وهي على روعتها ينقصها شيء... لا أدري ما هو... ولكنك تحس وأنت تقرأ أنك بعيد عن الجو الذي يريد المؤلف أن ينقلك إليه، أو أنه -أي المؤلف- يفترض أنكَ كنت معه في السجن فلا يكلّف نفسه مؤونة رسم كل الخطوط التي تبرز الصور التي يعرضها عليك... إن كثيرًا من الخطوط**

ناقصة... كما أن التحليل النفسي للمساجين ينقصه الصدق... ويخيل إليك أن المؤلف يفتعل شخصيات ليؤكد بها رأيًا في ذهنه ويضحي من في سبيل ذلك بالواقع الصادق... المفروض أنها قصص تدور في السجن... ولكنك عندما تقرأ تعيش مع الأبطال في ذكرياتهم قبل أن يدخلوا السجن، أكثر مما تحس بهم وهم داخل السجن».

كانت هذه أول كتابة عن «**رجال وحديد**»، ومن الواضح أن إحسان عبد القدوس قرأ المجموعة القصصية بطريقته الخاصة، وانتظر أن تتحقق فيها رغبات خاصة، وهناك مقولة تقول بـ«**أن الذي يحدث في السجن هو أنك مسجون**»، أي أن الأحداث الكبرى التي ينتظرها عبد القدوس، لن تحملها القصة التي ينتظرها عن السجن، ثم أن لطفي الخولي كان يتحدث عن ما يحدث بالفعل في السجن، فقصة «**رجال وحديد**» ذاتها تتحدث عن هؤلاء المساجين الذين يبحثون في مسألة الإضراب، وتنشأ بعض الخلافات بينهم حول القيام به، وجدواه، وهناك آخرون لا يميلون بالقيام بهذا الإضراب في ذلك الوقت، وبالطبع تدور بعض الحوارات التي تأخذ منحى تعليميًا، هذا المنحى الذي تفرضه الثقافة الأيديولوجية التي يتبناها لطفي الخولي، ولكن هذه المناقشة تأتي في سياق درامي ممتع، وليست مفروضة من الخارج على أحداث القصة، ولكن عبد القدوس الذي كانت كتاباته تنفتح واسعة لتحليل الشخصيات والأحداث، نظر إلى قصص الخولي من منظره الإبداعي الضيق.

لم يتوقف الترحيب بالمجموعة عند مقال إحسان عبد القدوس، ولكن جاء مقال آخر كتبه محمود أمين العالم، وكان العالم في ذلك الوقت نجمًا كبيرًا في النقد الأدبي، فأجرى قراءة موضوعية للمجموعة، وأنصفها إلى حد بعيد، رغم بعض الملاحظات السلبية الطفيفة التي كان قد لاحظها على الكتابة، وكان العالم قد ساهم بدراسة نقدية مطولة حول مختارات قصصية، للكتاب المصريين، ومن بين هؤلاء الكتاب لطفي الخولي، وكانت القصة «**بدوي أفندي وشريكه**»، وقد أثنى عليها العالم بشكل خاص واضح.

لم تكن تلك هي المجموعة القصصية الوحيدة التي نشرها الخولي، بل أعقبها بمجموعة أخرى هي «**ياقوت مطحون**»، وفي هذه المجموعة تطورت أدوات لطفي الخولي بشكل ملحوظ وواضح، وراحت القصص تقدم نماذج بشرية وإنسانية ودرامية فادحة، نماذج لا تخص للتحليل الاجتماعي فقط، بل كذلك للتحليل السياسي والنفسي والدرامي، وفي هذه القصص كان الخولي يعود إلى قريته، ليختار منها ما يصلح للحكي، فقدّم بالفعل مجموعة ذات طابع فني متميز، ولكن هذه المجموعة لم تحظَ بالمتابعة النقدية التي تليق بها، وهذا يعود إلى أن المرحلة كانت مشغولة بما يقدمه يوسف إدريس فقط، وما عداه فهو نوع من التوابل القصصية، ولا يستحق عنده التوقف طويلاً، وهذا ما أحدث خللاً كبيرًا في المتابعة، حيث أن مجموعة «**ياقوت مطحون**» تعتبر من المجموعات القصصية الفريدة

في تاريخ القصة المصرية، وأصدر بعدها لطفي الخولي مجموعته الثالثة **«المجانين لا يركبون القطار»**، وهي مجموعة قد استفادت استفادات بالغة من الروافد الفنية الحديثة، وراحت تغزو عوالم لطفي الخولي بعض السمات الفنية الغرائبية، رغم نزوع الأحداث إلى الجذور الواقعية.

ولا أظن أن عملية عدم الالتفات الكافي إلى كتابات لطفي الخولي القصصية، هي حصيلة المناخ الذي كان استقطابيًا إلى حد بعيد وفقط، ولكن لطفي الخولي نفسه كان أحد الأسباب لعدم لفت النظر هذا، إذ أن انشغالاته الجمة الأخرى، وكونه أحد الكتاب الذين يمارسون الفعل السياسي اليومي والمباشر، جعله مرموقًا في ذلك المجال، دون المجال الآخر، وتفاقم الحالة السياسية عند لطفي الخولي، تكاد تكون أغلقت باب النقد نحو إبداعاته القصصية، ولم تصدر تلك الإبداعات، حتى بعد رحيل الرجل بسنوات كثيرة.



«لطفي الخولي كاتبًا مسرحيًا»

وإذا كان لطفي الخولي كان قد كتب القصة القصيرة، إلا أنه ذهب ليدق باب المسرح من زاوية القصة، حيث أنه حوّل إحدى قصصه إلى مسرحية، القصة هي **«بدوي أفندي وشريكه»**، أما

المسرحية فهي «**قهوة الملوك**»، التي نشرت في كتاب، وتم عرضها على خشبة المسرح القومي في يناير ١٩٥٩، ومن أبطالها توفيق الدقن وشفيق نور الدين وسعيد أبو بكر ومحمد الدفراوي وغيرهم، وأخرجها الفنان نبيل الألفي، وجدير بالذكر أن وزارة الثقافة كانت في ذلك الوقت، وهو الوقت الذي كان يتولى فيه الدكتور ثروت عكاشة شئون الوزارة، كان يصدر عن الوزارة كتاب يتناول الموسم المسرحي بشكل كامل، فيعرض هذا الكتاب بشفافية كبيرة، تكاليف العرض، والإيرادات التي أدخلها للمسرح، وعدد الحفلات التي أقيمت له، وعدد الرواد الذين ارتادوا العرض على مدى أيام عرضه، وكان من المدهش أن ينال عرض «**قهوة الملوك**» ترحيبًا جماهيريًا واضحًا آنذاك، وتفوقت على كل المسرحيات التي كانت معروضة في ذلك الموسم، ولم تكن تنافسها سوى مسرحية «**سيما أونطة**» لنعمان عاشور.

عرضت المسرحية ٢٤ حفلاً، وتردد على العرض٩٠٧٢ شخصًا، وكان صافي الإيرادات ١١٩٥ جنيها و٨٧٦ مليمًا، أما المصروفات فكانت ٣٢٣ جنيها و٩٨٣ مليمًا، هذه الأرقام بالفعل كانت تتفوق على أرقام مسرحيات أخرى، وذلك لصالح «**قهوة الملوك**»، ورغم ذلك فإن البعض استقبل المسرحية بنقد لاذع، وعلى رأسهم أنيس منصور، الذي كتب في جريدة الأخبار في ٣٠ يناير قائلاً: «**إذا كنت لم تشاهد -الصفقة- لتوفيق الحكيم، و-زقاق المدق- لنجيب محفوظ، فاذهب حالاً إلى**

الأزبكية، فهناك مفاجأة تنتظرك، لقد اعتذر المؤلفان الاثنان وحضر عنهما لطفي الخولي ليقدم شيئًا من المسرحيتين تحت عنوان- قهوة الملوك- التي تنتهي بسرعة عندما يعلن الجرسون أن الملوك ليسوا سكان قصر عابدين، ولكنهم العمال... والمؤلف يحاول أن يصوّر الفكاهة الشعبية بكل ما يريد بالحركة والكلمة والموقف، ولكنها ليست شعبية - قوي- ليست كسخرية نعمان عاشور وأمين غراب وأنور قزمان، وهم الذين سبقوه إلى هذا اللون وهذا المسرح، وتشعر وأنت تتفرج على الرواية أنك في حاجة إلى قراءة النص العربي أو الإفرنجي لهذه المسرحية...».

وإذا كان موقف أنيس منصور مفهومًا من اليسار، وغمزه ولمزه، فالمحير هو موقف أحمد عباس صالح، الذي هاجم المسرحية بغلظة، إذ كتب في ١٠ فبراير١٩٥٩ بجريدة الشعب، فقال: «**الفكرة -على غرابتها- جميلة، وتصلح عمودًا فقريًا لمسرحية جيدة، ولكنها للأسف لم تعالج علاجًا مسرحيًا، فلقد كان الطابع العام لها هو الطابع الوصفي الاستعراضي، وهو إن كان يصلح في بعض القصص القصيرة، والتي يسميها البعض بقصة الصورة، إلا أنها تصلح للمسرح، فلم يزل الكاتب المسرحي مضطرًا- لاجتذاب الجمهور المربوط إلى مقعده طوال ثلاث ساعات تقريبًا- أن يشغله بموضوع شيق مبنى على وحدة موضوعية وحركة دائبة على التعارض والصراع...».**

وبين اليمين واليسار كَتبَ كثيرون كتابة موضوعية، للدرجة التي استدعت واحدًا من خارج النقد الفني والأدبي، وهو الأستاذ خالد محيي الدين -عضو مجلس قيادة ثورة ٢٣ يوليو- ليدخل في السجال الذي كان دائرا حول المسرحية، ويكتب مقالاً رصينًا ومنتصرًا للمسرحية في صحيفة المساء، والتي كان يترأس تحريرها، ومن بين المقالات الموضوعية والرصينة والإيجابية، المقال النقدي، والذي يعتبر دراسة محترمة للدكتور الناقد على الراعي في صحيفة المساء بتاريخ ٢٨ فبراير، وفي هذه الدراسة استطاع الراعي بخبرته وثقافته الواسعة ١٩٥٩ أن يحيط بالعرض ككل، ويقدم جهدًا موازيًا للجهد الذي بذله المؤلف والمخرج والممثلون على خشبة المسرح، وكذلك عدّد الراعي مناطق السلب ومناطق الإيجاب بحياد نقدى نزيه، وهي عادة د. على الراعي في مسيرته النقدية الحافلة.

وبعد أن تجاوزت المقالات والدراسات التطبيقية حول المسرحية، بين نقد إيجابي ونقد سلبي، ونقد موضوعي محايد، اضطر لطفي الخولي أن يكتب تعقيبًا عامًا حول ما أثاره النقاد، ونشر التعليق في صحيفة المساء بتاريخ ٢٥ فبراير ١٩٥٩، وأبدى الخولي احترامه للنقد وترحيبه به، وحق كل النقاد في إطلاق آرائهم كما يريدون، ولكنه اختص بعضهم بالتقريع الشديد قائلاً: «**بهذا المفهوم للنقد أتصدى لآراء النقاد، ولكني أودّ -من ناحية المبدأ- أن أسقط من حساب النقد آراء ثلاثة فهمت النقد على أنه مجرد ردح، وسباب**

واستعراض لغوي أجوف لاصطلاحات فنية، فكان أصحابها أشبه بالمفلسين الذين يعمدون إلى -الشخللة- ببضعة مليمات في جيوبهم ليوهموا الناس بأنهم أغنياء، وأريد أن أكون صريحًا فأسمّى أصحاب هذه الآراء الثلاثة بأسمائهم، إنهم محمد دوارة وعبد الفتاح البارودي وأحمد عباس صالح، صحيح... من حق الناقد أن يحكم على العمل الفني بما يشاء، ولكن ما ليس من حقه هو الحكم العاري من الأسباب والتحليل... نعم... ليس من حق أولهم الحكم على قهوة الملوك وهو لم يشاهد منها إلا الفصل الثالث وجانبًا يسيرًا من الفصل الثاني، وليس من حق ثانيهم أن يسوّد ركنه شتمًا وسبًّا بطريقة التلاعب بالألفاظ على الحبل كالمهرجين ولاعبي الأكروبات، ثم يزعم أنه ناقد فني، وليس من حق الثالث أن يدعّي العلم ويهاجم المسرحية بكلمة أو كلمتين ويهرب من المناقشة الفنية الجادة...».

هذا الشدّ والجذب حول المسرحية، وضع لطفي الخولي على طريق المسرح بجدارة، ودفعه لكي ينجز نصيّن آخرين، الأول هو مسرحية «**القضية**»، والتي تم عرضها على خشبة المسرح القومي في ٣ مايو ١٩٦٢، ومن أبطالها محمد رشدي وشفيق نور الدين وسهير البابلي وحسن البارودي وعبد السلام محمد وسعيد أبو بكر وملك الجمل وغيرهم، وأخرج العرض عبد الرحمن الزرقاني، وتوالى عرض المسرحية فيما بعد في محافظات الاسكندرية وبور سعيد والسويس

ورأس البر وأسوان، كما عرضت في الكويت في يناير ١٩٦٣ وفي الجزائر في يوليو ١٩٦٣، وحققت نجاحات كبيرة.

أما النص الثالث فهو «**الأرانب**»، والتي تم عرضها في ١٢ فبراير ١٩٦٤ على مسرح محمد فريد، ومن بين أبطالها زهرة العلا وعادل بدر الدين وفاروق نجيب وغيرهم، وأخرجها للمسرح الفنان جلال الشرقاوي، والذي كتب شهادة تحت عنوان «**الأرانب... كيف أخرجها**» وجاء في تلك الشهادة: «**كانت مسرحية الأرانب بالنسبة لي فرصة لتقديم كوميديا نظيفة إلى جمهورنا الواعي الذي يزداد إحساسه بالأعمال الجادة يومًا بعد يوم... كوميديا أيديولوجية تعرض لمشكلة بالغة الخطورة في مجتمعنا الشرقي، كوميديا تعتمد على الموضوع والموقف، وليس على النكتة اللفظية، وتنهل منابعها من الصراع بين الشخصيات لا من عناصر الإثارة**»... كما كتب الناقد صبحى شفيق الذي رحل عن عالمنا مؤخرًا دراسة عميقة تحت عنوان «**الأرانب... خطوة نحو المسرح المعاصر**» **جاء في مقدمتها: «بمسرحية -الأرانب- يخطو لطفي الخولي خطوة واسعة نحو المسرح المعاصر، المسرح الذي يحتضن أعقد وأرقى مستوى حضاري صنعته الإنسانية»**.

* * *

«لطفي الخولي والصحافة السياسية والثقافية»

إذن فلطفي الخولي الذي يشغل تلك المكانة العالية في تاريخ القصة القصيرة والمسرحية، وكذلك قدّم أفلامًا مرموقة مثل فيلم العصفور، جذبته السياسة ومتاعبها واختلافاتها، بل وصراعاتها بشكل شبه كلي، وتقريبًا تفرغ لإدارة ورئاسة تحرير مجلة الطليعة، والتي صدر عددها الأول موادًا سياسية جديرة بالاحترام، وكذلك أنشأت المجلة قسمًا ثقافية في غاية الأهمية، ومن خلال المجلة برزت أسماء وكتابات ذات شأن عظيم، ولعبت دورًا تثقيفيًا كبيرًا، كما أن المجلة أعدّت ملفًا عن الأدب المصري الشاب في سبتمبر ١٩٦٩، كتب فيه معظم الأسماء التي قادت الحياة الثقافية فيما بعد، مثل أمل دنقل ومحمد يوسف القعيد وجمال الغيطاني ورضوى عاشور ومحمد إبراهيم أبو سنة وعبد الحكيم قاسم ومجيد طوبيا وغيرهم، وكتب نقاد ومفكرون تعقيبات تحليلية ذات ثقل فكري كبير، وكتب لطفي الخولي قراءة تأملية عميقة في ذلك الملف، كما قدمت المجلة ملفًا كبيرًا بعد ذلك الملف المصري، تحت عنوان **«هكذا تحدث الأدباء الشباب في الوطن العربي»**، ضم عددًا كبيرًا من الأدباء الشباب في سوريا وفلسطين واليمن والسودان، وكان من أبرز هؤلاء سعدالله ونوس ومحمد حسيب القاضي وشوقي بغدادي وعبدالعزيز المقالح وأحمد عمر شاهين وغيرهم، وكذلك كتب لطفي الخولي قراءة تحليلية لهؤلاء الشباب ورؤاهم ومستقبلهم.

وفي كتابه الصغير حجمًا، والكبير قيمة **«حوار مع برتراند رسل**

وجان بول سارتر»، قدّم لطفي الخولي حوارين من أمتع الحوارات الصحفية والفكرية، ووقف على أهم الأفكار التي وصل إليها هذان المفكران، اللذان كانا فاعلين ومؤثرين بشكل كبير في أوروبا، وكانت - آنذاك- القضية الفلسطينية مشتعلة، وحرجة، وكان لا بد أن يفتح الخولي ملف الصراع العربي الإسرائيلي، ويحتد على سارتر الذي أصدر بيانًا، ونشرته مجلته «**الأزمنة الحديثة**»، وكان الخولي يرى بأن هذا البيان يخدم اسرائيل، بينما كان ردّ سارتر عليه، بأن البيان مجرد دعوة لإيقاف الحرب بين الطرفين، حتى لا يشتعل العالم مرة ثالثة، والبيان -من وجهة نظر سارتر- هو مجرد دعوة للسلام، دون الانحياز لطرف على حساب طرف آخر، وفي النهاية؛ فالحواران مع رسل وسارتر، كانا من أمتع الحوارات الصحفية والسياسية والفكرية.

هذه الانشغالات والمجالات التي خاض فيها لطفي الخولي، جعلته في مرمى أهداف مغرضة كثيرة، حتى أن جاءت خطوة إنشاء جماعة «**كوبنهاجن**»، ليتم التنكيل بتاريخ الرجل، واختصاره في نقطة صغيرة جدًا، ويتناسى الجميع دور لطفي الخولي المتعدد في الثقافة المصرية، ولا نريد أن نخوض في سجالات عبثية، كل ما نريده أن ننظر للرجل نظرة شاملة، بعيدًا عن اختصاره وتقويض دوره في مساحة ضيقة، ربما لا تصلح لكي تكون نقطة صغيرة في بحر هادر.

* * *

الفصل السادس عشر

محمد صدقي ـ مرة أخرى ـ المستبعد من ذاكرة النقد

تشيع في الحياة الثقافية والنقدية والفكرية والسياسية- دائما- فكرة التصنيفات الجيلية أو الفئوية، وتظلّ تعمل لفترة ما حتى تأتي فكرة أخرى، لتزيح الفكرة القديمة وتحل مكانها، وذلك دون مراجعات نقدية ذات معايير عادلة أو واسعة، لتستطيع قراءة الواقع الأدبي والثقافي والفني في استقامة تشمل كل التفاصيل التي تتكون منها الحياة الأدبية والثقافية.

وفي ظل ذلك التصنيف والتعميم، تسقط أسماء مهمة وفاعلة ومؤثرة وإيجابية، وللأسف فالنقاد لا يراجعون التاريخ الأدبي والثقافي بشكل حصري، وأنا لا أعيب ولا ألوم ولا أعتب، لأنني أعلم أن هذا الرصد والمسح النقدي الشامل، لا بد أن يأتي عن طريق المؤسسات الثقافية التي وصلت أمورها إلى حد يكاد يكون مأساويًا، رغم أن لدينا دارًا للكتب والوثائق، وهذه الدار لها بناية ضخمة، ويجلس على هرمها رئيس مجلس إدارة، وفيها أقسام عديدة، وبها موظفون محترفون، ولكن تلك الدار تفتقر إلى ألف باء العمل البحثي الواسع والمسئول، رغم التتالي الوظيفي لرؤساء مجلس إدارتها مرحلة بعد أخرى ، وأعتقد أن هؤلاء الرؤساء يظل الواحد منهم طوال فترات عملهم، مشغولاً بقضايا جانبية، وبالتالي لا يقدر على الوصول إلى الحلول الحاسمة، والتي شرحناها وصرخنا من أجلها منذ عهود قديمة.

وهنا لا بد أن أشير إلى تجربة سابقة، وكانت جديرة لكي تحمل على عاتقها بعض الحلول، وذلك عندما كان الدكتور جابر عصفور وزيرًا للثقافة في فترته الثانية، وكان الصديق والكاتب الصحفي الأستاذ حلمي النمنم رئيسًا لمجلس إدارة دار الكتب والوثاق، وكان الدكتور عصفور يتابع ما أكتبه في جريدة التحرير يوميًا في ذلك الوقت، وكان بين الحين والآخر يهاتفني ليبدي بعض الملاحظات الإيجابية أو السلبية حول تلك اليوميات، ولكنه كان حريصًا على تحريضي على الكتابة، حتى أن هاتفني ذات يوم ليخبرني بأنه يريد أن يشكّل كيانًا للحفاظ على ذلك التراث المهدور والمهجور والغائب، واختار عنوانًا مبدئيًا لذلك الكيان، وهو «**مركز الأدب العربي الحديث**»، أو ما يشبه ذلك، واجتمعنا بالفعل في مكتبه -في المجلس الأعلى للثقافة- بحضور حلمي النمنم، والدكتور والمخرج السينمائي محمد كامل القليوبي، والدكتورة والأديبة عزة كامل، والمستشار القانوني، وكان هذا تشكيلاً أوليًّا قابلاً للإضافة بالطبع عند الشروع في التنفيذ، ورحنا -في الاجتماع- نضع التصورات الممكنة لإنشاء كيان قوى لحفظ التراث الثقافي عمومًا، ونشره، وإعداد ببليوجرافيا قوية لذلك التراث، وعقدنا اجتماعًا آخر في مكتب حلمي النمنم آنذاك، وقررنا أن نبدأ بجمع تراث الكاتب والأديب الكبير الراحل عبد الفتاح الجمل، وحضر معنا ابن شقيقه «**عوضين الجمل**»، وكانت هذه أولى الخطوات، وكان اجتماعنا في الصباح، وعندما عدنا إلى بيوتنا جاءت مفاجأة إقالة أو إعفاء د. جابر عصفور من منصبه، وتولى بعده الدكتور عبد الواحد النبوي، فلم يحاول أحد منا استكمال المشروع،

حيث أنه كان مبادرة من الدكتور جابر عصفور الذي كان وزيرًا للثقافة، وبالطبع ذهب الأمر إلى طيّات التجاهل أو النسيان أو الإهمال.

وبالطبع ستظل الحياة الثقافية تسير وفقا لأهواء وأمزجة من يتولون الوزارة أو المؤسسات، وبالتالي تلعب الأبعاد الشخصية دورها الكبير في استبعاد أو استقطاب أو تنصيب هذا أو ذاك بعيدا عن الخبرات والكفاءات، وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى الخيارين القديمين بين أهل الثقة أو أهل الخبرة.

يبدو أن تلك الحكاية السابقة خارجة عن سياق ما نكتب وما نريد إثارته، ولكنني أرى أنها حكاية مرتبطة ارتباطاً وثيقًا بمتن موضوعنا، وهو التأريخ الأدبي العشوائي والمزاجي، والذي يرتبط بالمناسبات السياسية التي تطرأ علينا بين الحين والآخر، فيبدأ النقاد والصحفيون وأساتذة الجامعات واللجان النوعية في البحث عن ما يربط المناسبة السياسية بما جلبته تلك المناسبة من كتابات أدبية، والمناسبات تبدأ من حفر قناة السويس إلى ثورة يوليو ثم قاصمة الظهرفي١٩٦٧، حتى حرب أكتوبر، وصولاً إلى ٢٥ يناير وما يجدّ دائما من أحداث جسيمة، وبالطبع فأي بحث يعمل تحت إلحاح المناسبات لا يعوّل عليه.

وهكذا تضيع كتابات كثيرة ليست مرتبطة بتلك المناسبات، وبالتالي تختفي أسماء ليست مدرجة في الانتصار بشكل لافت لحدث سياسي ما، وسنجد كثيراً من تلك الأسماء بعيدة عن الدرس النقدي بأي شكل من الأشكال، ولو كانت هذه الأسماء التي نقصدها بعيدة عن تمجيد حدث ما، أو مهاجمة حدث آخر، وسنجد تلك التصنيفات الفئوية أو

الجيلية تعمل وفقًا لمعايير زمنية خاصة، مثل أدباء جيل الستينيات أو السبعينيات، أو فئوية مثل أدب الفلاحين، والأدب النسوي، أو الأدب النوبي، وهكذا، ومن هنا يبرز كاتبنا الذي نخصص له هذا الفصل، وقد ذكرناه أكثر من مرة في الفصول السابقة، لأنه نموذج فادح لتمثيل حالة الاستبعاد الظالمة في حياتنا الثقافية، ومن هنا يأتي الإلحاح على التذكير به، وهو الكاتب والأديب الراحل محمد صدقي، وقد اختصره النقاد وحبسوه في أديب الطبقة العاملة.، ورغم أنه تجاوز كونه يكتب عن العمال، إلا أن النقاد كانوا حريصين على التعامل معه باعتباره الأديب الذي جاء من صفوف العمال ليصبح أديبًا مرموقًا.

ورغم أن الوطن العربي كان قدم من قبل أو في المرحلة نفسها أدباء ينتمون لتلك الطبقات المطحونة، مثل الكاتب حنا مينا السوري، الذي كانت حياته سلسلة من المآسي، حتى أصدر روايته الأولى «**المصابيح الزرق**» عام ١٩٥٤، وانطلق بعدها ليصبح كاتبًا مهمًا في حركة الأدب السوري، وجدير بالذكر أن حنا مينا عمل في كل المهن المتواضعة، ولكنه انسلخ فيما بعد عن تلك المهن، وراح يتفرغ للكتابة، وهناك الكاتب محمد دكروب اللبناني الذي كان يعمل سمكريًا، ولكنه كان في الوقت نفسه يقرأ ويكتب وينشر ويجالس الأدباء ويشاركهم في تطلعاتهم، وظلّ دكروب يجاهد حتى صار أحد أدباء لبنان المؤثرين والفاعلين الكبار، وكذلك الأديب المغربي محمد شكري الذي جاء من عوالم الحياة العشوائية، ليصبح أحد أهم الكتّاب المغاربة والعالم العربي.

ورغم أن الفاعلية ظلّت قائمة بالنسبة للكاتب والأديب محمد صدقي، فقد ترك الماكينة التي تربطه ارتباطاً مباشرًا بالطبقة العاملة، وراح يكتب عن هذه الطبقة قصصًا وحكايات منذ منتصف عقد الأربعينيات، وفي الخمسينيات كان ينشر قصصه في مجلات بارزة مثل «**روز اليوسف**» و«**الجمهورية**» و«**صباح الخير**» وغيرها من دوريات كانت ذائعة الصيت آنذاك، ثم مدّ ظله على أدباء الأقاليم، و أسّس صفحة لهؤلاء الأدباء فيما بعد، وهناك كثيرون من الكتّاب الذين أصبحوا نجومًا فيما بعد يدينون بفضله في إبرازهم، إلا أنهم لم ينتبهوا له بعدما دخل المعتقل في ١٩٥٩ ليخرج منه في ١٩٦٤.

وكانت مجموعته الأولى «**الأنفار**» قد صدرت عام ١٩٥٩، وقدم لها الناقد محمود أمين العالم مقدمة نقدية وافية، وشارك في إخراجها فنيًا ورسم اللوحات المصاحبة للقصص نخبة من الفنانين الشباب والراسخين الذين كانوا ملء السمع والبصر آنذاك منهم صلاح جاهين وحسن فؤاد وأبي العينين وجمال كامل وهبة وجورج ومحمد القصاص ومصطفى حسين وجاذبية سرى وحسن حاكم وهنري صمويل وغيرهم، وركز محمود العالم في دراسته على أن محمد صدقي هو أديب الطبقة العاملة الذي ترك ميدان العمل اليدوي، ليلحق بالعمل الأدبي والصحفي ليكتب عن أبناء طبقته، وألمح العالم إلى المنحى الواقعي الذي يتضح بقوة في عوالم صدقي القصصية، فـ«**إن واقعية هذه القصص- كما يقرر العالم- في حركة الواقع الذي تعبر عنه، وفي خصوبة المجاهدة والتفاؤل والإصرار الذي تتوج نهايتها**»، ورغم أن المقدمة جاءت عاطفة على كتابة محمد

صدقي القصصية، إلا أنها لم تضعه في مصاف من كانوا يكتبون في ذلك الوقت، وأخصّ بالذكر يوسف إدريس الذي كان قد أصدر مجموعته الأولى «**أرخص ليالي**» في أغسطس ١٩٥٤، ونجد أن محمود العالم يضع بضعة ملاحظات سلبية في نهاية الدراسة التي تجاوزت الثلاثين صفحة فيقول: «**إلا أن هذه القصص تتعثر أحيانًا في بعض المآخذ التي تكاد تصيب -في بعض الأحيان- مضمونها الاجتماعي المشرق...**»، ويستطرد العالم في رصد تلك المآخذ التي تكاد تمحو المميزات التي ذكرت في متن المقدمة النقدية.

وكان الكاتب والمفكر سلامة موسى كتب في يومياته المنشورة في جريدة الأخبار عام ١٩٥٦مقالاً عن المجموعة وأثنى عليها وأبرز قصة حياة محمد صدقي السابقة على كتابته، ووجد فيها عبرة لمن يريد الالتحاق بقطار الأدب تلك الحياة التي: «**خرج منها على إصرار، فلم ييأس، وهذه القصص هي إصرار على الإنسانية والشرف والكفاح، وهي تصف لنا حياة الكفاح بين المساكين والمحرومين من عمالنا...**»، ورغم أن سلامة موسى يذهب مثلما ذهب العالم في الحديث عن حياة محمد صدقي أولاً قبل قصصه، إلا أنه قد أخذ على العالم نشره تلك المقدمة في المجموعة ذاتها، ولم ينشرها في إحدى المجلات التي من الممكن تعمل على التعريف الأمثل للأديب محمد صدقي.

وكان التركيز على حياة صدقي أكثر من التركيز على دراسة قصصه، للدرجة التي صاحبت سيرته الذاتية التي تعبر عن شقاء الكاتب المجموعة الأولى «**الأنفار**»، ثم المجموعة الثانية «**الأيدي الخشنة**»، والتي

صدرت عام ١٩٥٧، وشارك في إخراجها فنيًا فنانون مرموقون مثلما كان في مجموعته الأولى، وكانت السيرة الذاتية المصاحبة تقول في مطلعها: **«طرد من المدرسة وهو في السابعة من عمره لعدم قدرته على سداد المصروفات، فاشتغل منذ طفولته منجدًا ونجارًا واسترجيًا، وأثناء ذلك كان يحفظ القرآن ثم التحق بالمعهد الديني بالإسكندرية... ثم ترك الريف إلى دمنهور...»**، وهكذا تسترسل السيرة في رصد حياة محمد صدقي الاجتماعية، لتبرزها بشكل يشغل القارئ أكثر من القصص ذاتها.

ولكن محمد صدقي يواصل العمل بالكتابة والصحافة، فينشر تحقيقات أدبية واسعة في مجلات وصحف الانتشار مثل «**صباح الخير**»، و«**الجمهورية**»، و«**المساء**»، وتثير تحقيقاته وحواراته التي كان يجريها مع أدباء من طراز نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم، ومقالاته، قدرًا واسعًا من اهتمام القرّاء، إلا أن حياة محمد صدقي الاجتماعية نفسها تظل هي المحور الذي يتركز حوله أي تناول لكتابات محمد صدقي الأدبية، رغم أنه تجاوزها، وكانت قصصه -من وجهة نظري- تنافس في فنياتها قصص أعلام تلك الفترة، وأعتقد أن ذلك الرقي الفني منذ مجموعته الأولى «**الأنفار**».

والأدهى من ذلك أشاع بعض الخبثاء أن اليساريين وضعوا محمد صدقي في مصاف كتّاب عالميين، وقالوا بأنهم بشّروا به على اعتبار أنه «**جوركي مصر**»، رغم أن ذلك لم يحدث، ولم نعثر على ذلك التبشير أو تلك المقارنة في دراسة محمود العالم النقدية، ولم يشرمن بعيد أو قريب لتلك المقارنة، ولكننا نقرأ لكتّاب ونقاد كبار فيما بعد أن تعبير «**جوركي مصر**»

كان سائدًا ومنتشرًا، وأعتقد أن هؤلاء النقاد انساقوا إلى إشاعات كانت تطارد محمد صدقي الكاتب القصصي والأديب المرموق، لذلك لم يلتفتوا إلا إلى ما يكتبه الآخرون عن سيرته الذاتية، واعتبروا أن كتاباته لا تخرج من المصانع والمسابك والورش، رغم أنه كان متجاوزًا ذلك إلى آفاق إنسانية رحبة، كانت متونًا لقصصه كلها منذ مجموعته الأولى والثانية، حتى إبداعاته الأخيرة.

وفي مجموعته الأولى -مثلاً- نجد القصة الرئيسية **«الأنفار»** لا تتحدث عن العمال وقضاياهم، بقدر ما كانت تتحدث عن استبداد رؤساء العمل والعمال في كافة أنحاء الشغول، ويعالج صدقي في تلك القصة ثيمة الاستبداد التي تنبتها النظم اللاديمقراطية عمومًا، وتتسلل تلك الثيمة في كل مستويات العمل في كل المجالات، وتتجسد تلك الثيمة في طريقة عبد الوهاب الذي يجرّب آلته القمعية مع العمال في الخصومات التي يمكن أن تنالهم من جراء تمرداتهم العادية.

وإذا كان ذلك هو المضمون الاجتماعي للقصة، إلا أن القصة تنطوي على قدر كبير من الاستخدامات الفنية التي كانت جديدة في ذلك الوقت، فكان المونولوج والديالوج والتكثيف آليات تعمل بقوة واضحة، هذا فضلًا عن استخدام الفلكلور بشكل مثير للطرب والاستمتاع الفني الخاص جدًا، وبرع محمد صدقي في ذلك على مدى تاريخه الفني كله، لدرجة أنني أعتبر أن إبداعاته عمومًا حقلاً واسعًا لدراسات شعبية وفلكلورية ثرية، وهذا يعود للتضفير الطبيعي وليس المفتعل للتراث الفلكلوري كما هو، دون أن نشعر بأن ذلك التراث صار دخيلاً على النص، ففي تلك القصة

نجده يضع الأغنية الفلكلورية عن مقتل ياسين في موقع درامي من القصة، أي عندما كان المشرف يمرّ بجوار العمال، مكشّرًا عن أنيابه، فما كان من العمال إلا ترديد أغنية ياسين بشكل شبه رتيب ولكنه كان مثيراً، وينقل محمد صدقي الأغنية الشعبية بمنطوقها الشفاهي الصحيح، فيكتب:

- (يا بهية وخبريني... عاللي كتل ياسين

فيردون عليه بأصواتهم العريضة، وسواعدهم، والفؤوس:

- عاللي كتل ياسين...

- كتلوه السوهاجية... من فوق ضهر الهاجين...

- من فوق ضهر الهاجين...

- وياسين سايح في دمه... وخايف منه الحكيم...

- وخايف منه الحكيم...

احكم بالعدل يا قاضي... قدامك مظاليم...

- قدامك مظاليم...

- عوج الطربوش على شقة... وحكم بأربع سنين...

- وحكم بأربع سنين...

- سنتين في السجن العالي... واتنين في الزنازين...

- واتنين في الزنازين...).

ولن نعدم تلك الإمكانيات الفنية العالية التي أهملها النقاد، ليتعاملوا مع سيرة محمد صدقي الاجتماعية والثقافية الشائعة والمنشورة، والتي تندس فيها -أحيانًا- مالاً يوجد في حياته، ويؤسفني أن نقادًا كبارًا انزلقوا

إلى التعامل مع تلك السيرة الببليوجرافية دون مراجعة، وعلى سبيل المثال يكتب الناقد الكبير د. عبد المنعم تليمة مقالاً يقول فيه بأن محمد صدقي انقطع عن النشر تمامًا منذ عام ١٩٦٥، وهو العام الذي صدرت فيه مجموعته القصصية: «لقاء مع رجل مجهول»، وذلك كما نشر في الببليوجرافيات الشائعة عن محمد صدقي، ولكننا سنلاحظ أن قصصًا في تلك المجموعة كتبت في أعوام ١٩٦٧ و١٩٦٩، وها هي المجموعة أمامي، ودونت فيها التأريخ بدقة، والأدهى من ذلك أن تلك القصص كانت منشورة في مجلات عربية كبرى مثل **«المعرفة»** السورية، و**«الطريق»** اللبنانية، وذلك في الأعوام التي ذكرناها آنفًا.

ورغم أن أستاذنا تلّيمة ينبّه على ضرورة دراسة أعمال محمد صدقي بتوسع، والالتفات إلى أهمية إبداعاته، إلا أننا كنا نأمل منه أن يقوم هو بذلك، فهو الأجدر والأقرب، وذلك بحكم المنشأ اليساري والفني والثقافي المشترك، لكن نقادنا تركونا لبعض الهواة والمحبين والعاطفين الذين لم يدركوا من عوالم محمد صدقي الفنية إلا القليل، وظلوا معتقدين -بالإشاعة- على أنه راح يكتب عن الطبقة العاملة طوال حياته، وكذلك ظنوا بأنه كان حبيس النظرة الاجتماعية المجردة دون مجهودات وتطويرت فنية عالية، وللأسف أن كل أعمال محمد صدقي القصصية مفعمة بأنواع التجريب المختلفة، وكذلك كان قد تجاوز حقل الطبقة العاملة الضيّق، إلى حقول إنسانية رحبة، ففي مجموعته الأولى نفسها، نقرأ قصة «أبو جبل»، والتي تحكي عن انكسار

قرية «**الزرقون**»، والتي كانت تخفي البطل الشعبي «**أبو جبل**»، والذي كان مخيفًا وقاهرًا لكل أشكال الاستبداد، ورغم أن الحكومة ترصد مبلغًا معتبرًا لمن يرشد عن أبي جبل، إلا أن أبناء القرية الفقراء يمتنعون عن تلك الخيانة، بل يتم تجريمها دون أن تحدث، ولكن عندما يتم القبض عليه بعد أن داهمت مكانه قوات بوليسية واسعة، تبرز هنا كل إمكانيات الكاتب الدرامية في رسم مشهد استثنائي، يرصد قوات البوليس وهي تقود أبا جبل إلى السجن، وبجوارهم أبناء القرية الذين تذمروا وانكسروا لذلك الفعل المشين، مشهد خاص جدًا ومثير ومؤثر في القصة، ويطلق الطاقات الفنية الجبارة عند محمد صدقي.

ولا أريد أن أحلّ محل النقاد لكي أحلل وأتأمل، رغم أن عوالم محمد صدقي التي مازالت بكرًا، ولم يقترب منها ناقد، إلا أنني أهيب بالنقاد والباحثين أن يلتفتوا لذلك الأديب، الذي ظلمه اليمين واليسار والنقاد والمؤسسات، رغم إبداعه العظيم، ذلك الإبداع الذي كتب عنه المفكر الفرنسي مكسيم رودنسون، وكذلك كتب عنه مفكر ومؤرخ فرنسي آخر هو جاك بيرك، وربما يكون هذان المفكران كتبا عنه من زاوية انتمائه اليساري، إلا أننا نحتاج استعادة محمد صدقي العظيم، الذي لا توجد نصوصه بين أيدينا حتى يتضح لنا إبداع واحد من المصريين الشامخين في عالم القصة والثقافة والأدب.

* * *